

Ricardo Bernardes

**Estudo das Características Estilístico-musicais das
Missas de António Leal Moreira (1758-1819):
A Missa para a Aclamação de D. Maria I (1777)**

Dissertação preparada sob a orientação
do Prof. Doutor David John Cranmer
e submetida à Universidade Nova de Lisboa
para a obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais,
especialidade de Ciências Musicais-Históricas

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do
III Quadro Comunitário de Apoio.

Novembro de 2015

**Estudo das Características Estilístico-musicais
das Missas de António Leal Moreira (1758-1819):
A Missa para a Aclamação de D. Maria I (1777)**

Ricardo Bernardes

Resumo

A formação de um músico como António Leal Moreira (1758 – 1819) no Seminário da Patriarcal implicava, desde a mais tenra idade, na familiarização com questões teóricas e de práticas de execução dos mais variados gêneros e linguagens utilizados na música, com especial ênfase àquelas destinadas ao cerimonial litúrgico. O próprio conceito de adequação das linguagens e abordagens apropriadas aos textos sacros era parte fundamental de uma educação que definia os padrões, limites e modelos a serem seguidos como compositor - quer fosse no uso das linguagens arcaizantes que mantinham a prática do *stile antico*, quer nas mais modernas vertentes musicais que promoveram ao longo do séc. XVIII uma intersecção cada vez mais íntima da música sacra com os gêneros teatrais. A intersecção destes padrões expressivos gerou questionamentos e mesmo celeumas sobre os limites da utilização dos recursos dramáticos da expressão da palavra em música, assim como do papel da orquestra e dos gêneros instrumentais na música sacra. Este trabalho tem como objetivo, mais do que uma simples relação de obras, estabelecer uma visão global de um importante segmento da produção sacra de Leal Moreira ao selecionar e analisar algumas obras referenciais que tornam possível compreender e delimitar alguns padrões da linguagem musical de Leal Moreira. Optou-se por centrar este estudo em suas várias versões em música do texto do Ordinário Romano, regularmente chamadas de *Missas*, com especial atenção para aquela que procura-se comprovar ser a sua primeira obra de grandes dimensões e pretensões, a *Missa para o Dia da Aclamação da Rainha D. Maria I*, em cerimônia realizada a 13 de Maio de 1777 na efêmera Patriarcal de madeira no Terreiro do Paço em Lisboa.

Termos-chave: musicologia; missa; Leal Moreira; análise musical; música sacra; música luso-brasileira.

Masses of António Leal Moreira (1758 – 1819)
Study of Musical and Stylistic Features:
The Mass for the Acclamation of D. Maria I (1777)

Ricardo Bernardes

Abstract

The musical training at the Patriarchal Seminary for a musician such as António Leal Moreira (1758 – 1819) would imply, from an early age, becoming familiar with theoretical and practical performance issues in relation to various genres and musical languages, with special emphasis on those of the liturgical services. The concept itself of adjusting appropriate musical techniques and approaches to the sacred texts was a fundamental part of an education that defined the patterns, limits and models that ought to be followed by a composer – using more “archaic” techniques such as the *stile antico* or modern ones that promoted a strong link between sacred music with operatic genres. The mixing or crossing of these expressive patterns has generated considerable discussion with regard to limits in the use of dramatic features for the musical setting of sacred texts, as well the role of the orchestra and the instrumental genres of the period. This dissertation, more than listing a group of works, has the goal of proposing a global view of an important segment of the sacred output of Leal Moreira by selecting and analyzing a number of central works that would enable understanding of the patterns that define Leal Moreira’s musical language. Thus this study focuses particularly on the composer’s Mass ordinaries, with special reference to the supposed Mass for the Day of the Acclamation of Queen Maria I, performed during the ceremony on May 13th 1777, which took place in wooden Patriarchal Church, specially built for the occasion at Lisbon’s Terreiro do Paço.

Keywords: musicology; mass; Leal Moreira; musical analysis; sacred music; luso-brazilian music.

Índice

Introdução	1
------------------	---

Capítulo 1: O compositor António Leal Moreira (1758 – 1819)

1.1: O lugar de António Leal Moreira no “cânone” da historiografia musical Portugal e luso-brasileira	6
1.2: Perfil biográfico de António Leal Moreira – Obras e fases estilísticas	22

Capítulo 2: Missas de Leal Moreira

2.1: O gênero Missa no contexto da música sacra em Portugal no século XVIII	40
2.2: Lista de Missas de Leal Moreira.....	50
2.2.1: Missas para vozes e órgão contínuo	52
2.2.2: Missas para vozes e órgão <i>obbligato</i>	58
2.2.3: Missas para vozes e orquestra	64
2.3: Análise dos aspectos formais genéricos	78
2.3.1: Harmonia	79
2.3.2: Orquestração	82
2.3.3: Estruturas formais nas árias	91
2.3.4: Árias nos gêneros sacros	98
2.3.5: Árias com instrumento <i>obbligato</i> e conjuntos solistas	101
2.3.6: Estrutura formal dos coros / Fugas e fugatos	107
2.3.7: <i>Ritornello</i> instrumental nas codas dos fugatos vocais	116
2.3.8: A escrita policoral na música sacra portuguesa da segunda metade do séc. XVIII	120

Capítulo 3: A Missa para o Dia da Aclamação de D. Maria I em 1777

3.1: A Missa para o Dia da Aclamação de D. Maria I em 1777 de António Leal Moreira no contexto da música como elemento fundamental do “Teatro do Poder”	130
3.2: A questão da designação dos manuscritos F.C.R. 134//4-a e 134//4-b da Biblioteca Nacional de Portugal como a “Missa para o Dia da Aclamação de D. Maria I em 1777”, de António Leal Moreira	143
3.3: Aspectos de análise musical da Missa em mi bemol maior LM1.12, de António Leal Moreira	148
Considerações finais	179
Bibliografia	181
Apêndice I: António Leal Moreira - Missas	189
Apêndice II: <i>Missa para o Dia da Aclamação de D. Maria I em 1777</i> – Aparato crítico da edição musical	194
Apêndice III: <i>Missa para o Dia da Aclamação de D. Maria I em 1777</i> – Partitura	199

Lista das Figuras

Capítulo 1:

Figura 1:	
Cod. 1515 Reservados. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa	23
Figura 2:	
Leal Moreira – <i>Stabat mater</i> (1771) – Página de rosto e primeira página. Arquivo Musical da Sé de Lisboa. P-Lf 145/1 – C4	28
Figura 3:	
Leal Moreira – Autógrafo do <i>Coro dos Anjos n.3</i> (1779). Primeira página P-EVp CLI 1-18 C_0003_2r).....	29
Figura 4:	
Leal Moreira - <i>Te Deum</i> (1778). Transcrição baseada no P-Ln F.C.R. 138//16.....	30
Figura 5:	
Leal Moreira - <i>Te Deum</i> (1786) Página de rosto e primeiras páginas da <i>Sinfonia</i> e dote <i>Deum laudamus</i> P-Ln M.M. 346 and M.M. 2311.....	32
Figura 6:	
Leal Moreira – Responsório 6º. das Matinas do Coração de Jesus - <i>Responsoria in festo Sanctissimi Cordis nostri Jesu Christi / Original d'Ant.o Leal Moreira anno 1791.</i> P-Lf 145/29 C-3.....	33
Figura 7:	
<i>Aviso</i> para a noite de abertura do Teatro de São Carlos (1793).....	34
Figura 8:	
Primeira página do libretto da ópera <i>A bailarina amante</i> (<i>La ballerina amante</i>) de Domenico Cimarosa e do bailado <i>A felicidade lusitana</i> . Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.	34
Figura 9:	
<i>Absolvições de D. Maria I</i> (1816) –Página de rosto e primeira página do autógrafo. Manuscrito musical M.M. 131//1 e M.M. 135.	38

Capítulo 2:

Figura 10:	
Leal Moreira. <i>Psalmos a 4 senza organo, de Ant.to Leal Moreira/anno 1776</i> . Primeira página de moteto <i>Ad te levavi</i> , como exemplo de obra vocal em <i>stile antico</i> , e sem baixo contínuo.....	44
Figura 11:	
<i>Ad usum Joannis Celij Pontificiae Cappellae cantoris Iubilacione gaudens ab Annum 1755</i> . Inscrição na página introdutória. P-La 47 – VII – 13.	44

Figura 12:	
Giovanni Maria Nanini, <i>Exultate Deo</i> a 8 e baixo contínuo in <i>Mottetti di diversi autori a otto voci</i> . P-La 47 – VII – 13. Exemplo de baixo contínuo cifrado	45
Figura 13:	
Leal Moreira, Missa em ré menor LM1.1. Detalhe da parte de soprano, P-Ln M.M. 2348//1-6,.....	54
Figura 14:	
Leal Moreira, Missa em ré menor LM1.1. Página 1, Cópia da missa em ré menor, P-Lf 145/13	55
Figura 15:	
Leal Moreira, Missa em dó maior LM1.2. <i>Crucifixus</i> - exemplo da escrita breve e homofônica desta obra.....	56
Figura 16:	
Leal Moreira, Missa em si bemol maior LM1.4. <i>Agnus Dei</i> - Contraste harmônico ao início do <i>miserere nobis</i>	56
Figura 17:	
Leal Moreira, Missa em dó maior LM1.6 <i>Kyrie eleison</i> –escrita a duas vozes e contínuo.	57
Figura 18:	
Leal Moreira, Missa em lá menor LM1.7. <i>Kyrie eleison</i> . Primeira página da parte remanescente de órgão	58
Figura 19:	
Leal Moreira, <i>Missa p.^a o Real Convento de Mafra (1807)</i> . Página inicial.	61
Figura 20:	
Leal Moreira, <i>Missa p.^a o Real Convento de Mafra (1807)</i> . Solo de tenor no <i>Laudamus Te</i> , destinado ao Sr. Mazziotti.....	61
Figura 21:	
Leal Moreira, Missa em mi bemol maior LM1.10. <i>Kyrie eleison</i> , com acompanhamento de órgão escrito.	63
Figura 22:	
Leal Moreira, Missa em dó maior LM1.13. <i>Kyrie eleison</i> , exemplo da escrita da orquestra na introdução instrumental.	65
Figura 23:	
Leal Moreira, Missa em dó maior LM1.13. <i>Qui tollis</i> , due de soprano e tenor. Introdução instrumental. Escrita das cordas.	66
Figura 24:	
Leal Moreira, Missa em dó maior LM13. Fugato do <i>Cum sancto spiritu</i> . Exposição dos motivos “sujeito” e “contra-sujeito”	67
Figura 25:	
Leal Moreira, Missa em fá maior. P-Ln M.M. 132 <i>Quoniam tu solus</i> . Solo de soprano “acomodado para Basso”, exemplo 1.	68

Figura 26:	
Leal Moreira, Missa em fá maior. P-Ln M.M. 132 <i>Quoniam tu solus</i> . Solo de soprano “accomodado para Basso”, exemplo 2.	68
Figura 27:	
Leal Moreira. Missa e Credo em si b M – LM1.16. Parte de soprano.	73
Figura 28:	
Leal Moreira - Missa em lá maior (1805) LM1.19. Detalhe da página de rosto da Sinfonia. P-Ln M.M. 129//1. págs. 1 e 2..	75
Figura 29:	
Leal Moreira - Missa em lá maior (1805) LM1.19. <i>Kyrie eleison</i> . P-Ln M.M. 129//1. págs. 1 e 2..	75
Figura 30:	
Leal Moreira - Missa em lá maior (1805) LM1.19. <i>Kyrie eleison</i> . Escrita do violino solo. P-Ln M.M. 129//1. págs. 1 e 2.	77
Figura 31:	
Sousa Carvalho, aria de <i>Alcione</i> ‘Ah mio ben, bel idol mio’ – Campo harmônico do desenho melódico. Comp. 1 a 7.....	79
Figura 32:	
Niccòllo Jommelli, <i>Missa em Ré maior</i> . Excerto do <i>Domine Deus</i> . Independência entre as vozes instrumentais. Comp. 1 a 4.....	83
Figura 33:	
Niccòllo Jommelli, <i>Missa em Ré maior</i> . Excerto do <i>Domine Deus</i> . Exemplos de ornamentação escrita e ritmos complexos. Comp. 5 a 8..	84
Figura 34:	
Niccòllo Jommelli, <i>Missa em Ré maior</i> . Excerto do <i>Gloria in excelsis</i> . Uso do ‘ritmo lombardo’ como figurações rítmicas complexas. Comp. 11 a 15..	84
Figura 35:	
Luciano Xavier dos Santos, excerto da ária <i>Vorrei dirti il mio dolore</i> do oratório <i>La passione di Gesù Christo Signor nostro</i> (1783). Comp. 1 a 7.....	84
Figura 36:	
Leal Moreira, <i>Siface ed Sofonisba</i> . ‘ <i>Aria di Scipione</i> ’. Comp. 1 a 5.....	86
Figura 37:	
Leal Moreira, <i>Ascanio in Alba</i> (1785). Aria ‘ <i>Agitato, oh Dio</i> ’. Com. 1 a 19.....	88
Figura 38:	
Leal Moreira, <i>Ester</i> (1786). Aria ‘ <i>Fra tanti severi</i> ’. Comp. 1 a 20.	89
Figura 39:	
Leal Moreira, <i>Ester</i> . Primeiro coro ‘ <i>O Eterno Dio d’Abramo</i> ’. Comp.1 a 14.....	90

Figure 40:	
Leal Moreira. Excertos da aria <i>Dall'eterno seren delle sfere</i> do oratorio <i>Ester</i> (1786).	
Comp. 24 a 31; Motivo principal.....	95
Figure 41:	
Leal Moreira. Excertos da aria <i>Dall'eterno seren delle sfere</i> do oratorio <i>Ester</i> (1786).	
Comp. 45 a 52. Seções C (recitativo) e D (seção livre em modo menor).	95
Figure 42:	
Leal Moreira. Excertos da aria <i>Di Gioja e di contento</i> do oratorio <i>Ester</i> (1786). Comp.	
1 a 12. Quebra da linha vocal por curtas frases da orquestra, ou ritornellos..	97
Figure 43:	
Leal Moreira. Excertos da aria <i>Di Gioja e di contento</i> do oratorio <i>Ester</i> (1786). Compassos	
13 a 22. Distinção entre motivos líricos/cantabile e apresentação de coloraturas	
(comp. 120) para enfatizar o caráter emocional da frase.	97
Figura 44:	
Esquema analítico das árias nas obras para coro solistas e orquestra	99
Figura 45:	
Giuseppe Totti. Primeira parte do <i>Mottetto a voce sola di soprano</i> (1807).	
P-Ln F.C.R 216//35.....	100
Figura 46:	
Giuseppe Totti. Momento contrastante do <i>Mottetto a voce sola di soprano</i> (1807).	
P-Ln F.C.R 216//35.....	100
Figura 47:	
Sousa Carvalho, <i>Isacco figura del redemptore</i> . Ária ‘ <i>Si nè tormenti stessi</i> ’, solo de	
soprano com violino <i>obbligato</i> . Comp. 1 a 5.....	102
Figura 48:	
Leal Moreira, <i>Quoniam tu solus</i> da Missa em Fá maior LM1.14. Solo de soprano, também	
“acomodado para baixo”, com oboé e fagote <i>obbligati</i> . Comp. 32 a 40.	103
Figura 49:	
Leal Moreira, início do <i>Responsorio 7º</i> . das <i>Matinas da Conceição de Nsa. Sra.</i> , 1791. Exemplo de	
escrita concertante para os fagotes. Comp. 1 a 4	104
Figura 50:	
Leal Moreira, verso para soprano solo <i>Responsorio 7º</i> . das <i>Matinas da Conceição de</i>	
<i>Nsa. Sra.</i> , 1791. Exemplo de escrita concertante para os fagotes. Comp. 1 a 4.....	104
Figura 51:	
Figura 50: Silva Leite, <i>Aria Latina</i> . Solo de soprano com órgão <i>obbligato</i> . Comp. 1 a 5.....	105
Figura 52:	
Silva Leite, <i>Aria Latina</i> . Solo de soprano com órgão <i>obbligato</i> . Comp. 28 a 33.	105

Figura 53:	
Marcos Portugal, 3o. <i>Responsório das Matinas da Conceição (1802)</i> . Solo de soprano com órgão <i>obbligato</i> . Comp. 1 a 6	106
Figura 54:	
Marcos Portugal, 3o. <i>Responsório das Matinas da Conceição (1802)</i> . Solo de soprano com órgão <i>obbligato</i> . Comp. 70 a 75.	106
Figura 55:	
Leal Moreira, Missa em ré menor. <i>Cum sancto spiritu</i> . Exemplo de escrita homofônica.	108
Figura 56:	
Leal Moreira, Missa em ré menor. <i>Credo</i> . Exemplo de escrita homofônica.	108
Figura 57:	
Niccòllo Jommelli, <i>Kyrie da Missa de Réquiem</i> (Edição Breitkopf).	113
Figura 58:	
João de Sousa Carvalho - Missa em Ré Maior para, 4 vozes, cordas, oboés, trompas e trompetes. Fuga do <i>Cum Sancto Spiritu</i> . P-Lf Ms. 49/5.....	114
Figura 59:	
Davide Perez, <i>Benedictus da Missa de Réquiem</i> a 4 vozes, <i>fagotto obbligato</i> e baixo contínuo	115
Figura 60:	
João de Sousa Carvalho, <i>Te Deum</i> em ré maior. Exemplo do <i>ritornello</i> instrumental.....	117
Figura 61:	
Leal Moreira, Fuga do <i>Cum sancto spiritu</i> da <i>Missa em dó maior LM13. Ritornello</i> instrumental ao fim do andamento. Comp. 112 a 131.....	118
Figura 62:	
Leal Moreira, Fuga do <i>Cum sancto spirito</i> da Missa em fá maior LM14. Primeiro <i>ritornello</i> instrumental ao fim do andamento. Comp. 123 a 143.....	119
Figura 63:	
José Joaquim dos Santos. <i>Te Deum</i> (1779). Exemplo de obra em <i>stile pieno</i> , toda em notação branca, sem intervenções solistas e sem indicações de dinâmicas. Não são encontrados processos imitativos ou fugados.	122
Figura 64:	
José Joaquim dos Santos. Missa a 12 vozes e baixo contínuo em si bemol maior. <i>Et in terra pax</i> . Exemplo de escrita concertada para solistas e três coros..	123
Figura 65:	
José Joaquim dos Santos. Missa a 12 vozes e baixo contínuo em si bemol maior. <i>Qui tollis peccata</i> . Exemplo de escrita coral, com aspectos imitativos para solistas e três coros.....	124
Figura 66:	
Alves Mosca, <i>Dixit Dominus</i> em dó menor (1771) Fugato final ao estilo de Rodrigues Esteves e Giovanni Giorgi.....	125

Figura 67:	
Davide Perez, Missa em mi bemol maior (1761). <i>Kyrie eleison</i>	126
Figura 68:	
Davide Perez, Missa em mi bemol maior (1761). Fuga a 10 vozes reais no <i>Cum sancto spiritu</i>	127
Figura 69:	
Leal Moreira – Missa em ré maior (1793). Fuga do <i>Cum sancto spiritu</i>	128
Figura 70:	
José Joaquim dos Santos. Credo a 8 vozes e baixo contínuo. Exemplo de escrita vertical e silábica no <i>Crucifixus</i> . Diálogos antifonais entre os coros.....	129

Capítulo 3

Figura 71:	
Leal Moreira, Missa em mi b maior LM1.12. Escrita das cordas agudas ao início do <i>Kyrie eleison</i> . Comp. 1 a 5.....	144
Figura 72:	
Leal Moreira, Missa em mi b maior LM1.12. Escrita das cordas agudas ao início do <i>Et resurrexit</i> . Comp. 1 a 7.....	144
Figura 73:	
David Perez. <i>Te Deum Laudamus / Per il Felicissimo Giorno /del Aclamasione / agli 13 de /Majo de 1777 / Di David Perez</i> . Folha de rosto; primeiro fôlio; capa da parte de Tromba da <i>Caccia 2ª di Ripieno</i> ; capa da parte de Tromba <i>Lungha Prima di Concerto</i>	145
Figura 74:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do <i>Kyrie eleison I</i> , coro, solistas e orquestra.	152
Figura 75:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do <i>Christe eleison</i>	153
Figura 76:	
Leal Moreira. Missa em Mi b maior LM.12. Perfil melódico do “Sujeito” da imitação do fugato do <i>Christe eleison</i>	154
Figura 77:	
Leal Moreira. Missa em Mi b maior LM.12. Primeira exposição do fugato do <i>Christe eleison</i> : sujeito, contra-sujeito e imitação à quinta. Comp. 1 a 6.....	154
Figura 78:	
Leal Moreira. Missa em Mi b maior LM.12. <i>Ritornelo</i> instrumental do fugato do <i>Christe eleison</i> . Comp. 49 a 52.....	154
Figura 79:	
Leal Moreira. Missa em Mi b maior LM.12. Esquema analítico do <i>Kyrie eleison II</i>	155

Figura 80:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do <i>Gloria in excelsis Deo</i> , coro, solistas e orquestra.....	157
Figura 81:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do <i>Laudamus te</i> , dueto de sopranos.....	159
Figura 82:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do <i>Gratias agimus tibi</i> , ária de soprano.....	161
Figura 83:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do <i>Domine Deus</i> , septeto solista (SSATBB).....	162
Figura 84:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Qui tollis</i> . Escrita <i>obbligata</i> dos fagotes. Comp. 87 a 93.....	164
Figura 85:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Qui tollis</i> . Esquema analítico.....	164
Figura 86:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Qui tollis</i> . Escrita <i>obbligata</i> dos fagotes. Comp. 87 a 93.....	165
Figura 87:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Qui sedes</i> . Exemplo de interação com melodias segmentadas entre violinos, violas, solista vocal e o baixo contínuo.....	166
Figura 88:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Qui sedes</i> . Esquema analítico.....	167
Figura 89:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Quoniam tu solus</i> . Esquema analítico.....	168
Figura 90:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Cum sancto spiritu</i> . Esquema analítico I.....	170
Figura 91:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Cum sancto spiritu</i> . Escrita concertante dos violoncellos 1 e 2.....	170
Figura 92:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Cum sancto spiritu</i> . Esquema analítico II.....	171
Figura 93:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Patrem omnipotentem</i> . Esquema analítico.....	173

Figura 94:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Et incarnatus est / Crucifixus</i> . Esquema analítico..	174
Figura 95:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Et resurrexit</i> . Esquema analítico..	176
Figura 96:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Et vitam venturi</i> . Esquema analítico.....	177
Figura 97:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Sanctus, Benedictus e Hosanna</i> . Esquema analítico..	177
Figura 98:	
Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. <i>Agnus Dei</i> . Esquema analítico.	178

Lista das Tabelas

Tabela 1:	
Leal Moreira. Aria <i>Dall'eterno seren delle sfere</i> do oratorio <i>Ester</i> (1786)	95
Table 2:	
Leal Moreira. Aria <i>Di gioia e di contento</i> do oratório <i>Ester</i> (1786).....	97
Tabela 3:	
Missa para vozes e orquestra em mi bemol maior LM1.12 (1777). Dados analíticos.....	150

Siglas e Abreviaturas

Siglas usadas para a localização das fontes

<i>P-EVc</i>	Évora, Arquivo da Sé
<i>P-EVp</i>	Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital
<i>P-La</i>	Lisboa, Biblioteca da Ajuda
<i>P-Lant</i>	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
<i>P-Lf</i>	Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal
<i>P-Ln</i>	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
<i>P-VV</i>	Vila-Viçosa, Museu Biblioteca da Casa de Bragança

Abreviaturas, outras siglas e convenções

B	baixo
bc	baixo contínuo
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
cap.	capítulo
cb	contrabaixo
Cód.	códice
conc.	concertante, <i>concertato</i>
coord.	coordenação
cor	trompa
Cx.	caixa
ed.	edição
ex.	exemplo
f.	folha, fôlio
fag	fagote
fl	flauta
freg.	Freguesia
M	maior (modo)
m	menor (modo)
MM	manuscrito musical
Ms	manuscrito
nº	número
ob	oboé
<i>obblig.</i>	<i>obbligato</i>
org.	órgão
p. pp.	página, páginas
part.	partitura
perc.	percussão
S	soprano
s/d	sem data
T	tenor
Tr	trompete
trad.	tradução
v	verso
vl	violino
vla	violeta
vlc	violoncelo
vol.	volume

Introdução

Té o Tejo, que de ir não se fartava
A ver a Estatua Eqüestre,
Que o Lusitano Mestre
Fundio d'huma nova arte, não querendo
Hoje correr, quieto está dizendo:
Tagides, reparaí,
Que inda a Filha será maior que o Pai.

(*Na Coroação da Rainha Fidelíssima Dona Maria
Nossa Senhora. Ode.* Autor anônimo)

Este trabalho tem como objetivo, mais do que uma simples relação de obras, estabelecer uma visão global de um importante segmento da produção sacra de Leal Moreira ao selecionar e analisar algumas obras referenciais que tornam possível compreender e delimitar alguns padrões da linguagem musical de Leal Moreira. Optou-se por centrar este estudo em suas várias versões em música do texto do Ordinário Romano, regularmente chamadas de *Missas*, com especial atenção para aquela que procura-se comprovar ser a sua primeira obra de grandes dimensões e pretensões, a *Missa para a Aclamação da Rainha D. Maria I*, em cerimônia realizada a 13 de Maio de 1777 na efêmera Patriarcal de madeira no Terreiro do Paço em Lisboa.

Tornou-se um interessante desafio escrever uma tese sobre a totalidade das Missas de Leal Moreira à partir de sua mais importante obra de juventude, num trabalho que visa discorrer sobre a progressão e mudanças estilísticas do compositor ao longo de sua carreira. A formação de um músico como António Leal Moreira (1758 – 1819) no Seminário da Patriarcal implicava, desde a mais tenra idade, na familiarização com questões teóricas e de práticas de execução dos mais variados gêneros e linguagens utilizados na música, com especial ênfase àquelas destinadas ao cerimonial litúrgico. O próprio conceito de adequação das linguagens e abordagens apropriadas aos textos sacros era parte fundamental de uma educação que definia os padrões, limites e modelos a serem seguidos como compositor - quer fosse no uso das linguagens arcaizantes que mantinham a prática do *stile antico*, quer nas mais modernas vertentes musicais que promoveram ao longo do séc. XVIII uma

intersecção cada vez mais íntima da música sacra com os gêneros teatrais. A intersecção destes modos expressivos gerou questionamentos e mesmo celeumas sobre os limites da utilização dos recursos dramáticos da expressão da palavra em música, assim como do papel da orquestra e dos gêneros instrumentais na música sacra.

Dentro desse contexto de fusão da música de teatro com aquela de uso litúrgico e para-litúrgico, tornam-se paradigmáticos alguns textos pouco musicados nos séculos anteriores, como por exemplo os poemas marianos do *Stabat mater* e do *Salve Regina*. Carregados de poder de representação dramática, estes textos propiciaram aos compositores desde inícios dos setecentos oportunidades de expressões estilístico-musicais híbridas. Naturalmente, o texto do ordinário romano - ainda que muito mais estático em termos de possibilidades dramático-descritivas que os citados, não ficará imune aos mais diversos modos de representação musical e continuaria a ser o texto mais importante e mais regularmente posto em música para ocasiões tanto feriais como festivas.

Deste modo, ainda que na tentativa de evitar-se uma abordagem positivista da procura pela “grande obra” numa missa para grande efectivo vocal-instrumental e para uma ocasião tão singular, optou-se por centralizar esta investigação nas obras compostas sobre um mesmo texto sacro pois era nestas que o compositor deveria mostrar todas as suas qualidades criativas e domínio técnico nas mais variadas questões como escrita vocal solística e coral, assim como orquestração e uso de efeitos dramático-musicais. A pretensão inicial é mostrar a trajetória estilística do compositor ao compararmos suas missas com outras obras importantes de cada fase de sua carreira, de modo a compreender-se o contexto para a primeira grande obra de Leal Moreira, assim como para o desenvolvimento de sua linguagem musical ao longo de suas quase quatro décadas de atividade profissional.

O gênero Missa foi escolhido para este estudo por proporcionar, através de um texto em comum, isto é, um mesmo material literário-litúrgico, a possibilidade de uma visão mais ampla da produção de Leal Moreira, assim como contextualizá-lo num período de imensas transformações estéticas e de fusão de estilos. O termo Missa é utilizado neste trabalho com três acepções: ritual religioso, gênero musical (contendo duas ou mais partes do Ordinário) ou fazendo parte do título de uma obra específica. Estes sentidos podem estar superpostos e são depreendidos do contexto onde o termo

aparece, por isso, optamos por adota-lo sempre da mesma forma, começando sempre com caixa alta (Missa). Quando associado ao título de uma obra é escrito em itálico (*Missa*).

As obras serão tratadas em grupos por formarem um modelo de coesão de linguagem e técnica, o que permite que sejam estudadas em suas características comuns. Como já dito, estas obras escritas sobre o mesmo texto do ordinário romano, por si sós são suficientes para gerar uma série de questões sobre as práticas musicais e linguagens adoptadas pelo compositor em seu trânsito pelos vários estilos e possibilidades técnicas possíveis. Isto dá-se por meio de um visível diálogo entre técnicas tradicionais de composição ligadas às práticas de inspiração romana e barroca da Sé Patriarcal, às obras tardias com orquestra que, em sua linguagem que anuncia o século XIX, fundem e mesclam os novos estilos da ópera italiana aplicados ao contexto sacro. Isto quer dizer que as diferenças não limitam-se tão somente a gostos melódicos e novos estilos em voga, mas sim em técnicas de composição baseadas em diferentes conceitos de contraponto e uso dos recursos harmônicos, obras de transição em que são mescladas estas práticas ao uso de instrumentos de orquestra (que ainda geram dúvidas sobre suas práticas interpretativas e de entonação), assim como missas de fins do século XVIII e início do XIX que já se utilizam de um aparato harmônico, instrumental e vocal que em quase nada mais remontam às práticas antigas, mas sim ao gosto e técnicas da ópera italiana contemporânea. O mais interessante, contudo, é que o uso destas técnicas e estilos não está necessariamente condicionada à cronologia, uma vez que em dado momento obras mais conservadoras ou mais modernas eram compostas num mesmo período de tempo. Estas eram escritas mais de acordo com a função litúrgica (finalidade ferial ou festiva) e local a que a obra se destinava, do que com um rigor de busca formal ou de avanço estético, valores do movimento romântico centro-europeu ainda estranhos aos compositores italianos e portugueses do fim do Antigo Regime.

No capítulo 1 procuramos refletir sobre o papel e a presença de Leal Moreira na historiografia musical luso-brasileira, especialmente neste momento de renovado interesse pela edição e execução da música da segunda metade do séc. XVIII em confluência aos recentes estudos sobre a circulação de repertórios entre Itália, Península Ibérica e Américas portuguesa e espanhola. Quais foram as prováveis influências sofridas pelo compositor e qual a importância e disseminação de sua obra

são assuntos discutidos ao longo deste trabalho à partir das visões que são originadas desde os trabalhos de Ernesto Viera e Joaquim de Vasconcellos no início do séc. XX, passando por estudos como *História da Música* de Freitas Branco. No entanto é a revisão feita mais modernamente por Rui Nery e Paulo Ferreira de Castro, assim como o livro essencial de Manuel Carlos de Brito - *Opera in Portugal in the eighteenth century*, e mais recentemente o monumental trabalho empreendido por Cristina Fernandes que tem como base a tese “O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807.”

No seguimento do primeiro capítulo reunimos as informações existentes sobre o compositor, com o objetivo de traçar um perfil biográfico baseado em sua própria produção, uma vez que praticamente inexistem documentos sobre sua vida, aparte aqueles que apenas dão nota de aspectos burocráticos relativos à sua carreira, como suas funções e rendimentos recebidos.

No capítulo relativo às Missas de Leal Moreira, procuramos dar uma visão geral e ampla sobre as questões formais do gênero Missa, com suas variantes de efetivos vocais e instrumentais e de como estes aspectos afetavam o processo composicional e as técnicas aplicadas. Deste modo, discorreremos sobre as estruturas formais gerais como harmonia ou arco harmônico dos andamentos, orquestração, solos e conjuntos solísticos, assim como do uso arcaizante dos andamentos corais fugatos. Para o estudo formal das árias, tivemos como base dois trabalhos fundamentais para o estudo da música vocal do séc. XVIII: as análises estilísticas e de retórica realizadas por Reinhard Strohm em seus livros *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century* e *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians*, assim como o monumental livro de Marita McClymonds, *Jommelli: The last years* em que a musicóloga utiliza outros critérios de análise que não os comumente utilizados para a música instrumental.

A seguir, propomos uma leitura sobre as cerimônias de aclamação dos soberanos portugueses desde fins do séc. XVI até o fim do Antigo Regime, procurando salientar os aspectos musicais destas celebrações públicas. Como parte final, trabalhamos a atribuição de uma coleção de partes instrumentais e vocais depositadas na Biblioteca Nacional de Portugal como o material remanescente da música composta por Leal Moreira para a aclamação de D. Maria I em 1777, uma vez

que a partitura até agora não foi localizada. À partir da transcrição e edição crítica deste material, procedemos à análise estrutural desta obra, comparando-a sempre que possível às demais Missas do compositor e de outro seus contemporâneos. Muitos dos elementos que caracterizaram as últimas fases composicionais de Leal Moreira obviamente não estarão nesta obra e nem tampouco características de escrita que possam individualizar o compositor ainda em estágio de formação. No entanto, esta obra certamente revelará aspectos muito interessantes sobre podem ter sido os modelos, prerrogativas e resultados esperados para um compositor de apenas dezenove anos, que oficialmente passa de estudante a profissional reconhecido.

Capítulo 1: O compositor António Leal Moreira (1758 – 1819)

1.1: O lugar de António Leal Moreira no “cânone” da historiografia musical Portuguesa e Luso-Brasileira

Não é realmente possível escrever um detalhado e extensivo perfil biográfico de António Leal Moreira, como poderia ser esperado para um compositor com a projeção musical que este teve em vida. As razões para isto, que são válidas para a quase totalidade dos compositores luso-brasileiros de seu tempo, são a quase total ausência de documentos que forneçam dados de ordem mais pessoal e cotidiana. A única documentação efetivamente remanescente é aquela oriunda da burocracia civil, eclesiástica e militar em que constam apenas dados objetivos e acríticos. Os poucos documentos produzidos por terceiros, que testemunham suas qualidades profissionais e pessoais, são os que podem ainda revelar traços da personalidade do homem e do compositor.

A atual falta de informações é também fruto do fato de que somente em tempos mais recentes é que a musicologia luso-brasileira começou a explorar as fontes primárias que dizem respeito à atividade musical no tempo de Leal Moreira. É reconhecido que o repertório musical da segunda metade do século XVIII, sobretudo o sacro composto na Europa meridional, é ainda um dos menos profundamente estudados, como observam Rui Nery e Paulo Ferreira de Castro em seu *História da Música* de 1991:

O repertório vocal português da segunda metade do século XVIII não foi até hoje objeto de edição moderna ou de estudo analítico, embora se tenham realizado transcrições de natureza prática graças às quais se representaram algumas óperas de Sousa Carvalho e Jerónimo Francisco de Lima e se executaram em concerto e em disco algumas partituras de música sacra da mesma época. Não é possível, por conseguinte, traçarmos um perfil estilístico do conjunto deste repertório, e muito menos uma caracterização individual de cada um dos principais compositores nele representados¹.

No entanto, para investigarmos as razões deste corrente pouco conhecimento sobre este e outros períodos específicos da história da música em Portugal e no Brasil é preciso - como diz Diósnio Machado Neto na introdução de seu artigo *O ‘mulatismo*

¹ Nery e Castro, 1991: 105.

musical': processos de canonização na historiografia musical brasileira² - “perscrutar os discursos históricos e seus modelos de uso de fontes e metodologias revela mais do que os inquéritos documentais sobre o passado”, pois “revela, sobretudo, as particularidades dos autores como atores de um ambiente teórico, social e político que revela-nos os princípios investigativos e de narração por doutrinas, mas, também, os desejos e fantasias dos contextos e ambiências onde se produz a narrativa”.

Sendo assim, uma das possíveis razões para o aparente desinteresse pelo período de Leal Moreira, tanto para o caso português, como para o brasileiro ou luso-brasileiro, foi a própria luta inicial pela afirmação gradual de um chamado “barroco musical português” que compreende o séc. XVII e a primeira metade do XVIII para, num segundo momento – que é o que vive-se hoje - propor-se uma revalorização do repertório da segunda metade do séc. XVIII até as primeiras décadas do XIX. É mesmo fácil constatar que houve, e de certo modo ainda há, um certo desinteresse da musicologia em geral em estudar fenômenos musicais que se distanciaram dos modelos barrocos e clássicos centro-europeus, como no caso das produções ibéricas de forte influência em especial das vidas musicais de Roma e Nápoles. Rui Nery já alerta para esta questão e procura as origens desta linha de pensamento que conduziu as diretrizes da investigação musicológica em seu artigo “Italian models and problems of periodization in portuguese Baroque Music”³. Ao ponderar que os esforços feitos para uma periodização da história da música ocidental, com base na análise de estilos musicais, Nery verifica que esta classificação iniciou-se sob a influência da história da Arte, de certo modo como resultado de uma “noblesse oblige” acadêmica. Sendo assim, os modelos da história da arte foram aceites muitas vezes sem informação apropriada sobre esses modelos, sendo o caso de muitos rótulos estilísticos como Barroco. Os musicólogos adotaram muitas vezes um modelo fixo, baseado numa visão unilinear de evolução, que inicia-se com a música italiana do séc. XVII e que gradualmente move-se para norte, para a Alemanha da primeira metade do séc. XVIII. Sendo assim, os modelos que correspondem à música barroca italiana do séc. XVII e aquela alemã (sobretudo do norte) na primeira metade do XVIII, são tomados como modelos absolutos para a música barroca em geral, e que cada fenômeno musical do barroco na Europa deve ser julgado com base neste parâmetro ou modelo fixo.

² Machado Neto, 2012: 287.

³ Nery, “Italian models”: 217, 218.

Um bom exemplo desta perspectiva é que a música portuguesa e a luso-brasileira podem ter sido vítimas desta abordagem, ao ponto de que cada estudo ou livro somente considere o início do barroco em Portugal com o reinado de D. João V e a consequente importação do modelo italiano, sobretudo romano. Esta visão isola a produção portuguesa do séc. XVII, pondo-a como a de um estilo estagnado, que repete-se à exaustão, até que miraculosamente acorda com a chegada do novo reinado e das novas diretrizes artísticas. Ao fim Nery sugere que a música barroca portuguesa (séc. XVII) compartilha das mesmas questões e modelo centro-europeus mas que os expressa e desenvolve de modo singular, ao combinar a tradição maneirista do séc. XVI com as inovações normalmente associadas ao Barroco. Do mesmo modo, Nery sugere que a “invasão italiana” não tenha sido assim tão radical como posto por outros autores e que não corresponde à uma perda de personalidade por parte dos músicos portugueses como também já dito. Ao fim, Nery sugere que verdadeira “invasão italiana” deu-se mesmo na segunda metade do séc. XVIII, quando já não se pode mais falar de Barroco, mas sim de algo próximo ao estilo chamado Rococó.

No entanto, todo argumento pode utilizado de modo diverso e, o que pode ser visto como uma falta ou problema para uma linha de pensamento – com especial atenção para a musicologia estrangeira que pede elementos que possam valorizar as obras segundo os parâmetros dos Barroco e Classicismo centro-europeus como bem explanado por Nery -, por outro lado pode ser usado como justificativa para procurar-se qualidades singulares, individualizantes e até mesmo exóticas, no repertório português e luso-brasileiro, sobretudo se há a procura pela justificação de “originalidades” que justifiquem sua presença nas publicações musicológicas internacionais, assim como na edição musical e nos programas de concerto. Não procuramos neste trabalho criticar as gerações anteriores, muito pelo contrário, procuramos perceber os processos sempre atentos para o fato de que, como diz Machado Neto, “a narrativa do historiador e as teorias que aconsustanciam são sempre um testemunho histórico de seu tempo, pois trazem consigo uma escolha que é amalgamada por diversos fatores existenciais, das aspirações próprias às coletivas.

Deste modo vemos que a procura pela singularização do barroco português frente ao centro-europeu vem de longa data e foi utilizada de modo diferente do que procuramos mais modernamente. Sendo assim, ainda desde as décadas de 30 e 40 do séc. XX procurou-se neste repertório do séc. XVII, que não podia ser totalmente

compreendido a partir dos modelos centro-europeus, elementos que corroborassem a idéia de cariz nacionalista deste período como o “século de ouro” português ou ibérico - compreendido entre o tardio século XVI até aos primeiros anos de 1700 -, quando a música portuguesa foi alegadamente mais pura e original em sua linguagem e expressão estética, não ainda transformada e danificada pela “invasão” do moderno estilo italiano a toda Europa. Este pensamento é evidenciado no próprio título utilizado por Freitas Branco em sua *História da Música* para o capítulo sobre o séc. XVIII: *A Invasão Italiana*. De acordo com a narrativa apresentada por Freitas Branco, a música em Portugal durante os setecentos caracterizou-se como música italiana “menor”. A implicação era de que os compositores portugueses emularam um estilo estrangeiro à sua cultura musical e, deste modo, compuseram música menos interessante a ser estudada e executada uma vez que esta não se tratava de verdadeira música “portuguesa”.

Foi um pouco mais tarde que a italianização se processou de maneira declarada, significando, no geral, um declínio estético em relação às obras religiosas dos mestres polifonistas de outros tempos, como Filipe de Magalhães, Duarte Lobo ou Manuel Cardoso⁴.

É importante lembrar que esta perspectiva nacionalista era baseada na ideologia que refletia as discussões sobre identidade nacional conforme apresentada por autores de fins do século XIX e que tornou-se ideologia dominante por volta de 1930 em muitos países ocidentais. Esta discussão, que tomou lugar na maior parte dos países da Europa ocidental e das Américas, preocupava-se com a definição de quais manifestações artísticas eram as mais representativas da verdadeira identidade cultural de uma nação, e deste modo devia ser exaltada, separando-as daquelas que podiam ser consideradas como manifestações de menor interesse artístico justamente por seu reduzido valor de engajamento para com a justificação do conceito de nacionalidade.

Seguindo estes princípios, pode-se dizer que a metodologia usada nos estudos iniciais sobre a música em Portugal, como as levadas a cabo por Ernesto Vieira (1848 – 1915)⁵, assim como por Waxel⁶ e Joaquim de Vasconcellos⁷ desde fins do século

⁴ Freitas Branco, *História da Música*, 221.

⁵ Vieira, *Diccionario biographico*, 1900.

⁶ Waxel, *Abriss der Geschichte*, 1883.

⁷ Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, 1870.

XIX, não ficaram imunes às ideologias nacionalistas ou proto-nacionalistas quando do estabelecimento de uma espécie de “cânone musical” do repertório português. Neste caso, as tradições musicais foram desenvolvidas também a partir da valoração de obras em particular na criação de um cânone, como já mencionado, quando postas à disposição por meio de edições ou coletâneas para sua execução. Desde as primeiras décadas do século XIX o historicismo na música promoveu os conceitos das *opera omnia* para enaltecimento das produções de indivíduos na exaltação do gênio singular, em que podemos citar significativos exemplos no revivalismo da obra de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) promovidas por Felix Mendelssohn (1809 – 1847) desde cerca de 1829, e de que são reflexos modernos as edições da obra completa de Wolfgang Mozart (1756 – 1791)⁸, Gioachino Rossini (1792 – 1868) e tantos outros. Relativamente ao repertório luso-brasileiro em questão, importantes também são as coleções publicadas por meio periódicos como o *Jornal de Modinhas*⁹ de Lisboa para a produção de música de salão em Portugal nos anos de 1790, ou como o *Leipzig Allgemeine musikalische Zeitung*¹⁰ criado em 1793 e utilizado pelo compositor saliburguês Sigismund Neukomm (1778 – 1758) radicado no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821 para suas notícias sobre a vida musical durante os últimos anos da corte portuguesa em solo brasileiro. No campo do revivalismo da música sacra católica é um exemplo importante a coleção *Monumenta liturgiae polychoralis sanctae ecclesiae Romanae*¹¹ coordenada por Laurence Feininger, e tantas outras que seguiram parâmetros similares, inclusive em Portugal, como será comentado adiante. Outra das fontes de informações utilizadas, para além pelos autores, houve a escolha de quais seriam os compositores merecedores de serem lembrados e exaltados neste cânone - ainda que separadamente da questão de viés nacionalista -, era uma certa “tradição” ou “memória viva” de compositores cujas obras foram continuamente executadas – ou que ao menos continuaram a ser usados como modelos estéticos a serem seguidos durante todo o século XIX - neste caso sobretudo nas composições sacras. Deste modo, devemos considerar a presença de cópias tardias destas obras antigas, assim como o número de cópias encontradas em diferentes arquivos. Esta

⁸ Mozart, Berke, Dietrich, Rehm Pfadt, Miriam, *Die neue Mozart-Ausgabe*, 2007.

⁹ O *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ) foi publicado semanalmente em Leipzig em três séries distintas: a primeira de 3 de Outubro de 1798 a 27 de Dezembro de 1848, a segunda de 1 de Janeiro de 1863 a 27 de Dezembro de 1865 e a Terceira de 3 de Janeiro de 1866 a 27 de Janeiro de 1882.

¹⁰ Albuquerque, *Jornal de Modinhas*, 1996.

¹¹ Feininger, *Monumenta polyphoniae liturgicae*, 1947.

“presença tardia” de alguns compositores no repertório sacro ajuda a explicar a continuidade de certos nomes e modelos para a música litúrgica¹².

O exemplo mais significativo de referência até hoje utilizado, e que vem dos primórdios da historiografia musical portuguesa, é o célebre *Diccionario biographico de musicos portugueses* de Ernesto Vieira, elaborado entre 1890 e 1899 e publicado em 1900. Esta extensa e fundamental obra, que foi elaborada com base tanto na tradição quanto na investigação e observação pessoais, traz informações a respeito de obras remanescentes a que o autor teve acesso nos acervos da Biblioteca Real e nos arquivos da Sé Patriarcal de Lisboa em fins do século XIX, para além de obras que fizeram parte de sua coleção pessoal.

No que diz respeito a obras que mantiveram-se por tradição, Vieira dá-nos um interessante testemunho sobre uma obra antiga, mas que ainda estava no repertório em fins do século XIX. Ao discutir a figura de João José Baldi, Vieira observa que uma famosa Missa composta em 1803 para o Marquês de Borba era ainda conhecida e executada ao início de sua carreira, nos anos de 1870.

Ainda me lembro de ter ouvido, quando comecei a exercer a arte, falar com grande respeito e admiração da grande missa do marquez de Borba, que n’esse tempo se cantava de quando em quando¹³.

Diferentemente de gerações posteriores de estudiosos, Vieira ainda tinha um especial apreço pela música produzida em Portugal em fins do século XVIII, como podemos atestar na entrada sobre o compositor João Cordeiro da Silva (1735 – 1808), em que Vieira diz que este compositor “era um dos bons compositores que brilharam na corte nos fins do século XVIII, periodo aureo para a arte musical no nosso paiz”¹⁴. Curiosamente, Vieira nada tinha contra o estilo italianizado que dominou o século XVIII, muito pelo contrário. Tinha sim particular admiração para com a qualidade dos compositores treinados pelo Seminário da Patriarcal nos idos de 1770 e ativos até

¹² Compositores como David Perez (1711-1778), Giovanni Giorgi (17? – 1762), José Joaquim dos Santos (1747 – 1801) - todos mestres no Seminário da Patriarcal, permaneceram como modelos de composição de música sacra por várias décadas após seus desaparecimentos.

¹³ Vieira, *Diccionario biographico*, Vol. 1, 84.

¹⁴ Vieira, *Diccionario biographico*, Vol. 2, 304. “[... um dos bons compositores que brilharam na corte nos fins do século XVIII, periodo aureo para a arte musical no nosso paiz.] “

aos primeiros anos do século XIX, como pode ser observado nas entradas para João José Baldi, António Leal Moreira, José Totti, entre outros.

Marcos Portugal, João José Baldi e Leal Moreira foram três discípulos que só por si bastariam para dar a maior honra ao mestre que os ensinou e ao estabelecimento onde foram educados. Com effeito, o Seminário Patriarchal, onde aquelles grandes musicos aprenderam quasi ao mesmo tempo, foi durante a segunda metade do seculo XVIII o melhor estabelecimento de educação musical que temos tido, um viveiro de compositores, organistas, e cantores de primeira ordem, tão productivo e util que a sua comparação com a actualidade é muito propria para nos encher de tristeza e desanimo¹⁵.

[José Totti] Era excelente compositor de música sacra, como atestam as numerosas partituras d'elle, todas autographas, que o sr. D. Fernando de Sousa Coutinho possui. Compulsei com interesse essas obras e em todas ellas vi a mão de um contrapontista habil, que estudára em boa escola e se esmerava em escrever com a maior pureza¹⁶.

Vieira, como era usual na investigação histórica e musical de seu tempo, tendia a dar suas opiniões pessoais a respeito da qualidade musical intrínseca de compositores e de suas obras, expressando seus próprios julgamentos estéticos à partir de suas análises pessoais das obras a que tinha acesso ou que pertenciam à sua importante coleção pessoal. Não obstante a familiaridade e profundo conhecimento que demonstrava sobre alguns compositores e obras mais emblemáticas, por vezes Vieira também deixava claro que emitia seus julgamentos alguma vez baseados em apenas um rápido espreitar¹⁷.

Sem a erudição arquivística de um Sousa Viterbo ou a cultura musical cosmopolita de um Joaquim de Vasconcelos, e evidenciando mesmo uma visão demasiado paroquial da música em Portugal, que o leva com frequência a juízos de valor difficilmente sustentáveis sobre vários dos autores e obras que trata, Vieira permanece, contudo, pela preocupação de rigor na fundamentação documental das afirmações factuais que produz, uma referência informativa insubstituível para qualquer estudo da história da música em Portugal¹⁸.

¹⁵ Vieira, *Diccionario biographico*, Vol. 2, 106.

¹⁶ Vieira, *Diccionario biographico*, Vol. 2, 378.

¹⁷ No entanto, o cerne da questão é que as impressões de Vieira foram – e continuam a ser, fundamentais para a construção da imagem que o século XX teve da música e dos criadores que o precederam. Sendo assim, a problemática não é a opinião ou posicionamento de Vieira por si - que pertencem a seu tempo e parâmetros de gosto, mas ao facto que muitos de seus julgamentos possam ter sido aceites e repetidos muitas vezes sem uma consulta às fontes primárias por aqueles que elegeram os paradigmas da história de música em Portugal.

¹⁸ Nery, *Ernesto Vieira*, 1330.

Relativamente à recepção das obras pelo público e especialistas, é sempre importante salientar que diferentes pessoas em diferentes épocas procuram por níveis distintos de expressão musical e desenvolvimento das linguagens e estéticas. Devemos lembrar que compositores que foram muito conhecidos durante suas vidas não são necessariamente aqueles que são lembrados e executados em nossos dias, o que não dá-nos o direito de pensar que nossos padrões de julgamento sejam melhores que os de seus contemporâneos, ainda que efetivamente o distanciamento histórico e a possibilidade de analisarmos contextos propicie alguma vantagem para estabelecer modelos e padrões analíticos. As mudanças que nos conduziram às atuais percepção e recepção do passado musical - que separou compositores que sobreviveram às mudanças de gosto daqueles que foram completamente esquecidos -, não pode ser vista como uma “solução natural” desejada para a investigação em música, pois bane aqueles criadores que, mesmo não sendo epígonos de seus estilos, foram fundamentais para a criação de um contexto artístico e musical¹⁹.

No seguimento da estruturação de uma musicologia em Portugal, será entretanto em fins da década de 1950 que serão levadas adiante uma série de publicações nos moldes das *Opera omnia* ou da citada *Monumenta* de Feininger, culminando naquela que será a importante e emblemática *Portugaliae Musicae*, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Com esta iniciativa sólida e ambiciosa, era finalmente o momento de se estabelecer quais períodos, compositores e obras poderiam representar o melhor da produção musical portuguesa, de modo a criar uma “herança musical”. Este foi o tempo em que a musicologia portuguesa começou sistematicamente a organizar os arquivos remanescentes, redescobrir compositores e propor edições e gravações de modo a criar-se uma história da música em Portugal mais clara e linear. Macario Santiago Kastner, em seu artigo *Veinte Años de Musicología en Portugal* (1940-1960), descreveu o financiamento do trabalho musicológico pela referida fundação privada, a constituição do corpo de investigadores e as diretrizes da maior coleção de partituras musicais impressas portuguesas até então concebida:

¹⁹ No caso luso-brasileiro, podemos apontar Marcos Portugal (1762 – 1830) como o mais importante exemplo da continuidade do nome e da memória de um compositor português e de suas obras. Portugal tornou-se um nome nunca esquecido na historiografia musical luso-brasileira, ainda que as razões não tenham sido sempre pelos méritos de suas obras ou por sua personalidade. Sua extensa fama internacional em vida e o importante estudo a ele dedicado ainda 1910 por Manuel Carvalhaes, contribuíram para que seu nome jamais tenha sido olvidado.

No outono de 1959, a Fundação Gulbenkian, cuja proteção às artes e ciências de Portugal e de algumas outras nações é bastante notável, resolveu estender seu patrocínio à musicologia. Prontamente criou-se uma Comissão de Musicologia dirigida pela Dra. Sofia MARIA MADALENA BISCAIA FARINHA, chefe da seção de música da sobredita fundação, e constituída por um pequeno número de musicólogos portugueses e um estrangeiro residente em Portugal. Em seguida acordou-se o fomento das atividades musicológicas em Portugal, para fazer-se um inventário do patrimônio musical existente nos arquivos e bibliotecas, a edição de uma coleção intitulada "Portugaliae Musica" que abarcará composições de mestres portugueses (ou estrangeiros a serviço de Portugal) dos séculos XV-XIX, a publicação de monografias dedicadas a temas musicológicos, e a promoção de várias outras atividades dentro do mesmo segmento. [Tradução do autor]²⁰.

Também a respeito desta coleção, Manuel Carlos de Brito escreve em seu artigo de 1984 intitulado "Musicology in Portugal since 1960", em que se refere diretamente à atuação de Kastner no que diz respeito à ausência prática de um editor geral que pudesse ditar as linhas editoriais para a coleção *Portugaliae Musicae*, publicada pela Fundação Gulbenkian desde 1959. Esta alegada falta de direcionamento - ao mesmo tempo que pode ter gerado algum pluralismo -, também impôs dificuldades para um produto final mais coerente quanto à questão das regras editoriais, assim como para as escolhas de compositores representativos de períodos específicos da história da música em Portugal.²¹ Brito também chama a atenção que

²⁰ "En el otoño de 1959, la Fundación Calouste Gulbenkian, cuya proyección en las artes y ciencias de Portugal y de algunas otras naciones ya es muy notable, resolvió extender su patrocinio a la musicología. Por de pronto creóse una Comisión de Musicología regida por la Dra. Dofia MARIA MADALENA BISCAIA FARINHA, jefe de la sección de música de la susodicha fundación, y constituída de un corto número de musicólogos portugueses y uno extranjero residente en Portugal. Acto seguido acordóse el fomento de actividades musicológicas en Portugal, el hacer inventario del patrimonio musical esparcido por archivos y bibliotecas, la edición de una colección intitulada "Portugaliae Musica" que abarcará composiciones de maestros portugueses (o extranjeros al servicio de Portugal) de los siglos XV-XIX, la publicación de monografias dedicadas a temas musicológicos, y la promoción de varias otras hazañas dentro del mismo oficio.", Kastner, "Veinte Años, 1960, 3.

²¹ Uma idéia mais clara a respeito deste assunto pode ser dada ao observarmos as épocas, compositores, obras e gêneros musicais contemplados nesta massiva coleção intitulada *Portugaliae Musica*, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian Foundation, que ultrapassa os quarenta volumes, contudo sem um número significativo de títulos acrescentados desde o artigo de Brito datado de 1984. "These include: sixteenth- and seventeenth-century sacred polyphony by Estevão Lopes Morago (1 vol.), Frei Manuel Cardoso (6 vols.), Estevão de Brito (2), Filipe de Magalhaes (1), Diogo Dias Melgaz (1), Joao Lourenço Rebelo (4), and one anthology of pieces by several composers; the *Flores de Musica* by Manuel Rodrigues Coelho (2) and four other volumes of organ and keyboard music by various composers; a controversial new edition of the *Cancioneiro d'Elvas*; two volumes of seventeenth-century sacred villancicos, and one of *Romances e Canções* by Manuel Machado; the keyboard works of the eighteenth-century composers Carlos Seixas and Francisco Xavier Baptista (3) and one anthology of eighteenth-century keyboard music; orchestral pieces by Carlos Seixas (3) and opera overtures by Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima and Marcos Portugal (4); one complete eighteenth-century opera (*La Spinalba* by Francisco António de Almeida, successfully revived in recent years in Lisbon, Badajoz, Paris, London, and Rome); one volume of church music by the eighteenth-century composer João Rodrigues Esteves; the piano works (in facsimile) and one

dado o carácter ainda inicial da musicologia como ciência em Portugal, que evitava assuntos internacionalizantes e que possuía um excesso de concentração nos processos de organização e catalogação de arquivos, assim como no das edições. Deste modo, estaria a desenvolver-se a passos mais lentos comparativamente aos estudos musicológicos de outros países europeus - ou mesmo da América do Norte²².

De certo modo tendo havido um início tardio comparativamente a outros países europeus, e um desenvolvimento relativamente mais lento, a musicologia em Portugal tem estado mais preocupada com a produção musical do próprio país, particularmente com as tarefas de inventariação, catalogação e publicações deste repertório. [Tradução do autor]²³.

Ainda neste artigo Brito atualiza informações sobre o estado da musicologia portuguesa, suas conquistas e objetivos ainda por atingir, por meio de uma concisa porém essencial descrição do conteúdo geral dos arquivos musicais existentes. Estas informações dadas em 1984 ajudaram imensamente para ter-se uma melhor noção das quantidades e características da música que ainda esperava por ser estudada e o que era possível esperar desses arquivos.

Uma série de fatores emergem e que vem a confirmar as visões iniciais sobre a música portuguesa. Estes são: a escassez de fontes anteriores aos séculos dezesseis, particularmente de música polifônica; a imensa quantidade de música sacra dos séculos dezesseis e dezessete (incluindo polifonia sacra e música para tecla); a imensa quantidade de música operística do século dezoito, que inclui tanto óperas quanto serenatas, além de grandes quantidades de música sacra em estilo operístico. Não é fácil ter-se uma visão da produção musical portuguesa do século dezenove, mas já é possível dizer que consiste majoritariamente de música sacra, música ocasional (rapsódias, variações, música para dança, hinos políticos e canções, etc), algumas óperas e muitas operetas.[Tradução do autor]²⁴.

symphony by the early nineteenth-century composer João Domingos Bomtempo; two volumes of music by two early twentieth-century composers, António Fragoso and Francisco de Lacerda.” in Brito, “Musicology in Portugal,” 32.

²² É certo que imensos avanços científicos foram dados pela musicologia luso-brasileira nas últimas décadas, mas face ao pouco investimento dado à investigação e ao ainda reduzido número de instituições e investigadores que possam ter feito um exaustivo levantamento dos arquivos e todas as fontes musicais, ainda demorar-se-á um tempo significativo para a musicologia luso-brasileira possam realmente estabelecer as conexões internacionalizantes ou transnacionais necessárias para este que é visto como um ‘passo adiante’ no pensamento musicológico.

²³ “Having had a somewhat later start than in other European countries, and a relatively slow development, musicology in Portugal has been mainly concerned with the country's own musical heritage, and in particular with the tasks of inventorying, cataloguing and publishing it” in Brito, “Musicology in Portugal,” 30.

²⁴ “A number of traits emerge which seem to confirm earlier views on Portuguese music. These are: the scarcity of pre-sixteenth-century sources, particularly of polyphonic music; the overwhelming amount of church music of the sixteenth and seventeenth centuries (including both vocal polyphony and keyboard music); the overwhelming amount of eighteenth-century operatic music, including both

É possível pensarmos que estas publicações e suas diretrizes para a eleição dos compositores - ou geração de compositores - “mais representativos” tenham sido influenciados pelas idéias de autores como Vieira. No entanto, a musicologia portuguesa escolheu uma perperspectiva ligeiramente diferente no que diz respeito às épocas históricas e gêneros a serem valorizados. Enquanto Vieira possuía especial preferência pela música vocal dos séculos XVIII e XIX, de origem italianizante, as gerações que se seguiram voltaram-se para a música para tecla e vocal de períodos anteriores, sobretudo daquele entre os séculos XVI e princípios do XVIII. Para o período após o terremoto de Lisboa de 1755, quando a música já era totalmente de influência italiana, os investigadores voltaram seus interesses para a ópera, para a serenata de corte e suas aberturas instrumentais, como obras “sinfônicas” descontextualizadas. A música sacra desse período, portanto, permaneceu uma área carente de ser estudada. Maurício Dottori, em seu livro *The Church Music of of Davide Perez and Niccòllo Jommelli: with special emphasys on funeral music*, elabora sobre uma situação bastante conhecida que é a da preferência da musicologia, enquanto ciência de origem germanófila, pelas formas instrumentais e pela ópera, com natural desinteresse estrutural pela música sacra católica.

Uma consequência do fato de a musicologia ter tido uma forte origem alemão em seus primórdios fez com que o interesse no estudo da música italiana setecentista ficasse concentrada nas composições musicais operísticas e instrumentais. [Tradução do autor]²⁵.

No mesmo texto Dottori também chama a atenção para um interesse diminuto da própria musicologia italiana e dos incentivos à investigação, pela música sacra do século XVIII - sempre comparativamente aos outros gêneros como a ópera ou música instrumental -, é claro.²⁶ Em geral, musicólogos que trabalhem temas italianos desse

serenate and operas, and large quantities of church music in operatic style. It is not yet very easy to form an overall view of Portuguese nineteenth-century musical production, but it is already possible to say that it consisted mainly of church music, occasional music (rhapsodies, variations, dance music, political hymns and songs, etc.), a few operas and many operettas.” In Brito, “Musicology in Portugal,” 31.

²⁵ “An outcome of the fact that musicology had a strongly German early development is that its interest in eighteenth-century Italian music was concentrated mainly on the operatic and instrumental part of musical composition”, in Dottori, *The Church Music*, 2.

²⁶ Dottori, *The church music*, 4.

período tem a considerar a segunda metade dos setecentos como um período de menor importância para o desenvolvimento da música para a Igreja Católica.

A partir do contato com musicólogos portugueses, espanhóis e italianos, concluí que o modelo da historiografia musical que favoreceu a ópera, pondo-a no centro da vida musical e do desenvolvimento estilístico, nos teve em conta, na visão deles, o fato de que a maior quantidade de música produzida nestes países, mesmo tardiamente no século XVIII, foi música sacra.[Tradução do autor]²⁷.

Na musicologia portuguesa durante o Estado Novo, ainda influenciada e direcionada por uma agenda nacionalista, disseminou-se a idéia de uma “invasão italiana” do meio musical português desde inícios do século XVIII, resultante da importação de um estilo musical “profanizante” por sua estreita ligação com a linguagem da música teatral. Estas questões podem ajudar a explicar as razões para a definição dos repertórios anteriores como “verdadeiramente portugueses” - e portanto o foco das edições musicais -, como pode ser constatado na *História da Música de Portugal* de João de Freitas Branco²⁸. Curiosamente, Freitas Branco era a favor da idéia de uma “música ibérica” em que Portugal e Espanha compartilhavam raízes comuns, que mesmo não atávicas, mereceriam mais atenção que a posterior música de influência italiana.

A música de tecla portuguesa a que nos temos referido deve considerar-se integrada na cultura ibérica, ainda que contenha alguns elementos de outras origens. [...] Parece, portanto, que a infiltração italiana, precedente da verdadeira invasão a que vamos assistir dentro em pouco, se manifestou ainda em fins de Seiscentos, afectando compositores da geração de Francisco Vaz, organista durante dezanove anos na Sé de Coimbra²⁹.

Se voltamos ao texto de Brito, vemos como ele também chama a atenção para o fato de privilegiar-se a música para tecla, justificada por uma alegada maior originalidade comparativamente à música sacra vocal.

²⁷ “From contacts with Portuguese, Spanish, and Italian musicologists, I also realized that the model of musical historiography that favoured opera, putting it in the centre of musical life and stylistic development, did not take account, in their visions, of the fact that the largest amount of music being produced in these countries, even late in the eighteenth century, was church music.”, in Dottori, *The church music*, 1.

²⁸ Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, 194.

²⁹ Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, 96.

A originalidade e importância da música portuguesa renascentista e barroca para tecla e outros instrumentos certamente justifica o interesse que suscitou entre os pesquisadores. O mesmo provavelmente não pode ser dito à respeito da polifonia sacra dos séculos dezesseis e dezessete que, apesar de sua alta qualidade, tende a ser bastante conservadora em estilo, ao ter os compositores franco-flamengos e Palestrina como seus modelos.[Tradução do autor]³⁰.

Se mesmo entre os italianos a música sacra suscitou menor interesse dos musicólogos comparativamente à música instrumental, é natural que em Portugal este repertório tenha sido ainda mais negligenciado, dado que os modelos eram declaradamente as produções para as capelas romanas e de outros importantes centros como Nápoles ou Palermo.³¹ Será, portanto, no campo da música instrumental para tecla que se deu o início de um novo movimento de valorização do passado musical português. Para além dos compositores dos séculos XVI ou XVII como Manuel Rodrigues Coelho com seu *Flores de Música*³², o interesse relativamente ao século XVIII concentrou-se na figura de Carlos Seixas (1704 – 1742)³³, seguramente dada pela qualidade intrínseca de sua obra remanescente e de seu trabalho próximo a Domenico Scarlatti (1685 – 1757) durante os cinco anos de estada do compositor napolitano em Lisboa. Scarlatti tornou-se um modelo de comparação, mesmo abrindo um debate em que se discutia se era Scarlatti quem havia influenciado a música de Seixas ou vice-versa. Do mesmo modo, salientou-se alguns traços de música ibérica do século XVII nas obras de Seixas comparativamente a Scarlatti, de modo a legitimar ainda mais o compositor português.

A debatida questão de saber se Carlos Seixas sofreu ou exerceu influência em Domenico Scarlatti, quando da estada deste em Lisboa, é talvez impossível de resolver dentro do são critério. No entanto, desde que parece provada a data avançada das mais representativas obras deste napolitano, devemos inclinar-nos à tese do musicólogo Santiago Kastner, segundo a qual Scarlatti aceitou de Seixas ideias fecundas para a sua arte genial³⁴.

³⁰ “The originality and importance of Portuguese Renaissance and Baroque keyboard music and instruments does certainly justify the interest they have aroused among scholars. The same cannot probably be said of Portuguese liturgical polyphony of the sixteenth and especially the seventeenth centuries which, despite its general high standard of quality, tends to be fairly conservative in style, looking back to the Franco-Flemish composers and to Palestrina for its models.” In Brito, “Musicology in Portugal”, 38.

³¹ Os mais representativos compositores italianos a serviço da corte portuguesa na primeira metade do século XVIII como Domenico Scarlatti, Giovanni Giorgi e David Perez trabalharam previamente nas cortes das cidades citadas.

³² Coelho, Manuel Rodrigues; Kastner, Santiago, ed. lit., *Flores de Música*, 1976.

³³ Seixas, Carlos; Kastner, Santiago, ed. lit.; Valeriano, João, ed. lit., *25 Sonatas para Instrumentos de Tecla*, 1980.

³⁴ Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, 98.

Ainda que refletindo o modo de pensar de seu tempo, o pensamento de Freitas Branco foi muito importante para a formação do ideário sobre o passado musical português. A opção por criticar os compositores posteriores a Carlos Seixas e que escreveram em estilo italiano é bastante clara em seu texto, no entanto os nomes escolhidos para estas citações e a informação a respeito de suas biografias e da qualidade da música foram baseadas nas informações de fonte secundária, oriundas de obras como o já citado *Diccionário* de Ernesto Vieira. Freitas Branco, com o intuito de justificar e “desculpar” os compositores pelo estilo italiano praticado em Portugal no século XVIII, chega mesmo a sugerir que os compositores tiveram que forçosamente optar por esta linguagem para terem sua arte aceita.

Era indispensável descrever com certo desenvolvimento a carreira da ópera italiana em Portugal para se compreender em que circunstâncias os compositores nacionais deviam integrar-se para a sua arte tivesse aceitação³⁵.

Somente para citar outros exemplos do claro e sumário pensamento de desvalorização do século XVIII, como um tempo em que a música criada em Portugal tornava-se menos interessante, trazemos as notas de Freitas Branco a respeito de Pedro António Avondano (1714 – 1782) e Luciano Xavier dos Santos (1734 – 1808), sem ter de fato informações reais sobre suas produções.

[Outros compositores] Pedro António Avondano (m. 1782) pode ser contado entre os compositores nacionais, apesar de seu sangue italiano³⁶.

[Outros compositores] Luciano Xavier dos Santos era mais velho do que Sousa Carvalho, pois que nasceu em 1734, em Lisboa. [...] Trata-se, evidentemente, de mais um caso de enfeudação ao italianismo³⁷.

No primeiro exemplo o autor considera Avondano um compositor português “apesar” de seu sangue italiano, e escrever em estilo italiano era esperado mesmo que não desejável. Por outro lado, rejeita a produção de Luciano Xavier dos Santos por julgar que era, claramente, o caso de um músico português que não se insurgiu contra a dominação do “feudalismo” musical italiano. Sabe-se hoje que tratava-se de uma

³⁵ Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, 124.

³⁶ Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, 126.

³⁷ Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, 127.

injustiça histórica por parte do autor, mas totalmente compreensível dentro do contexto ideológico da procura pela afirmação de uma identidade musical nacional e que, sendo assim, tornava quase todo o século XVIII um incômodo ao forjar destes conceitos³⁸.

Foi somente em 1989 com a publicação de *Opera in Portugal in the Eighteenth-century* de Manuel Carlos de Brito, e da *História da Música*, escrita por Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro e lançada em 1991 na comemoração da Europália-91, é que podemos dizer que foi fundada uma nova musicologia portuguesa, já estruturada em sólidas técnicas de pesquisa musicológica crítica e mais ideologicamente isenta.

Fazendo parte da geração já plenamente italianizada, ainda que educado totalmente em Portugal, António Leal Moreira não esteve entre os compositores escolhidos para integrar o movimento de redescoberta do passado musical, mas ainda assim nunca chegou a ser totalmente esquecido. Como era de se esperar de qualquer compositor europeu, sobretudo da Europa meridional, Leal Moreira escreveu “música italiana” condizente com sua formação no Seminário da Patriarcal em Lisboa, e a maior parte de sua produção foi de música para o serviço divino, ainda que seja lembrado sobretudo por sua produção dramática e como primeiro diretor do Real Teatro de São Carlos em Lisboa.

Algumas de suas obras sacras sobreviveram às mudanças de gosto e foram copiadas ao longo do século XIX, como pode ser atestado em alguns arquivos musicais em Portugal e no Brasil. Na musicologia portuguesa do século XX Leal Moreira tem sido sempre referido como um dos mais importantes compositores do ultimo quartel do século XVIII, todavia sua obra continua majoritariamente desconhecida e apenas muito recentemente objeto de estudos mais aprofundados.³⁹ Os exemplos mais significativos de revalorização das obras de Leal Moreira são ainda

³⁸ Contudo, não podemos deixar de notar que tanto as influências franco-flamengas e hispânicas dos séculos XV a XVII não eram tão mal-vistas como a italiana, associada como “decadente” à partir do pensamento musicológico germanófilo que foi dominante desde fins do século XIX até muito recentemente.

³⁹ Rejane Ferreira de Paiva, “A vingança da cigana: influências da literatura de cordel no contexto operático do final do século XVIII em Portugal” (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa:2007); Ricardo Bernardes, “The Musical Farça A Saloia Namorada (1793) by António Leal Moreira and Domingos Caldas Barbosa in the Context of late Eighteenth-Century Opera in Portugal” (Tese de doutoramento, Universidade do Texas em Austin: 2012); Silvia Raquel Lima, “Proposta de Edição Crítica de Gli Eroi Spartani, de António Leal Moreira (1758 – 1819)” (Dissertação de mestrado, PPGLA-EUA: 2015).

poucas mas persistentes, sobretudo através de duas aberturas instrumentais (as introduções das missas de 1803 e 1805 respectivamente) e da farsa *A vingança da Cigana*, de 1794. Juntamente à farsa *A saloia namorada* de 1793⁴⁰, *A vingança da cigana*⁴¹ são os únicos dois exemplos da produção operática em língua portuguesa durante seu tempo como diretor do Teatro de São Carlos, em parceria com o libretista nascido no Brasil, Domingos Caldas Barbosa (1739? - 1800).

Na literatura musicológica, apontamos a atual entrada sobre Leal Moreira no *New Grove Dictionary of Music*, assinada por Robert Stevenson e Manuel Carlos de Brito.⁴² Stevenson e Brito sugerem que “although heavily influenced by Paisiello and Cimarosa, Moreira’s stage and sacred works are among the most solidly constructed and technically competent Portuguese masterpieces”. Ainda que breve, a entrada é bastante positiva, sendo a primeira referência significativa ao compositor desde os tempos de Ernesto Vieira, posto entre os melhores compositores portugueses de seu tempo.

⁴⁰ A partitura de *A saloia namorada* foi objeto da tese de doutoramento de Ricardo Bernardes pela Universidade do Texas em Austin, defendida em 2012 e teve sua estréia moderna com cantores e orquestra em Curitiba, Brasil na série Ópera Ilustrada na Capela Santa Maria. Outra produção teve lugar em Lisboa, com acompanhamento de piano, desta vez pelo Teatro Ibérico em 2014.

⁴¹ Após a estreia em 1794 no Teatro de São Carlos, esta mesma obra foi representada em 1964 e 1972 no Teatro da Trindade em Lisboa, 1977 e 1980 no Teatro de São Carlos em Lisboa, 1981 no Círculo Portuense de Ópera no Porto, 1983 no Teatro Nacional de Brasília - Brasil, 1988 novamente no Teatro de São Carlos em Lisboa e ainda em 2004 no Sintra Estúdio de Ópera em Sintra.”

⁴² Manuel Carlos De Brito and Robert Stevenson. "Moreira, António Leal." In Grove Music Online. Oxford Music Online, (accessed July 26, 2015).

1.2) Perfil biográfico de António Leal Moreira – Obras e Fases Estilísticas

Não há ainda um estudo sistemático da linguagem musical e dos estilos na produção de Leal Moreira, assim como são escassas as informações biográficas para além do registro documental das instituições em que o compositor atuou como estudante ou profissional. Em virtude desse cenário, optou-se por abordar sua obra musical como principal elemento cronológico para tentar-se recriar uma biografia do compositor, dadas as suas mudanças em estilo, funcionalidade e destinação das obras. Tal cronologia com viés biográfico é baseada numa prévia catalogação e organização de suas obras, assim como em estudos já existentes que forneçam informação relevante, sendo os mais notáveis os trabalhos de Ernesto Vieira, seguido por Marques da Gama e, mais recentemente, Cristina Fernandes.

De acordo com Luís Felipe Marques da Gama em seu artigo *Dos Leais de Sintra e Colares aos da Região Oeste*, baseado em documentos encontrados nos registros das paróquias de Abrantes (atualmente depositados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo), António Leal Moreira nasceu a 30 de Junho de 1758 na paróquia de Santa Maria do Castelo de Abrantes, filho de Bernardo Luís Leal Moreira e Josefa Maria, tendo sido batizado ao nono dia do mês seguinte⁴³. O parentesco, assim como data e local de nascimento são confirmados nos documentos do casamento de António Leal Moreira, assim como em seu registro de admissão ao Seminário da Patriarcal em Lisboa⁴⁴. Leal Moreira chegou a Lisboa ainda criança sob a proteção de seu tio, o Padre Jacinto Leal Moreira, vice-reitor do Real Seminário da Patriarcal, tendo entrado na instituição em seu oitavo aniversário, a 30 de Junho de 1766.

De acordo com Cristina Fernandes em “*O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*” (um extenso e aprofundado trabalho sobre a organização institucional e os aspectos musicais destes entes), o Seminário da Patriarcal foi criado em 1713 por ordem do rei D. João V, afim de preparar compositores e músicos capazes de prover a

⁴³ Luís Felipe Marques da Gama, *Dos Leais de Sintra e Colares aos da Região Oeste*. Uma linhagem medieval inédita (Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos, 1997), 119. Ver também os documentos no Arquivo Nacional da Torre do Tombo “Registos Paroquiais, Abrantes, Santa Maria do Castelo”, liv. Misto de 1661 a 1771 (único), ff. 163v e 164.

⁴⁴ P-Ln, Cod. 1515.

sua Real Capela de música comparável àquela realizada na corte papal em Roma ⁴⁵. Seguindo esta mesma premissa, em 1716 o rei estrategicamente consegue a permissão da Santa Sé a permissão de promover a sua Capela Real a Patriarcal. Desse modo, o capelão do rei tornou-se um príncipe da Igreja, com uma condição muito especial de independência, ainda que estritamente ligado ao centro romano. Desse modo, a liturgia e a música deviam igualar-se, ou ainda superar em pompa e grandiosidade, àquela praticada na Capela Papal, de modo a reafirmar o poder Real e a riqueza de Portugal. Esta singularidade no panorama Europeu criou uma estrutura que promovia nacional e internacionalmente o prestígio real, que passava a ter o controle tanto na esfera espiritual quanto terrena.

Leal Moreira foi um dos mais distintos alunos do Seminário da Patriarcal em seu tempo, tendo João de Sousa Carvalho como seu mestre e Marcos Portugal entre seus colegas. No documento conhecido como Codex 1515 da Biblioteca Nacional de Portugal, intitulado “Livro que há de servir p.a os acentos das admiçõins dos Siminaristas deste Real Siminario na forma de seus Estatutos” encontram-se informações relativas aos estudantes do Seminário da Patriarcal ingressos à instituição após o terramoto de 1755. Este livro não somente lista os estudantes como um documento cartorial, com seus dados pessoais e filiação, como também traz informações posteriores relativas ao desenvolvimentos das atividades profissionais dos mesmos indivíduos após terem deixado a instituição. Na entrada relativa à António Leal Moreira o documento traz:

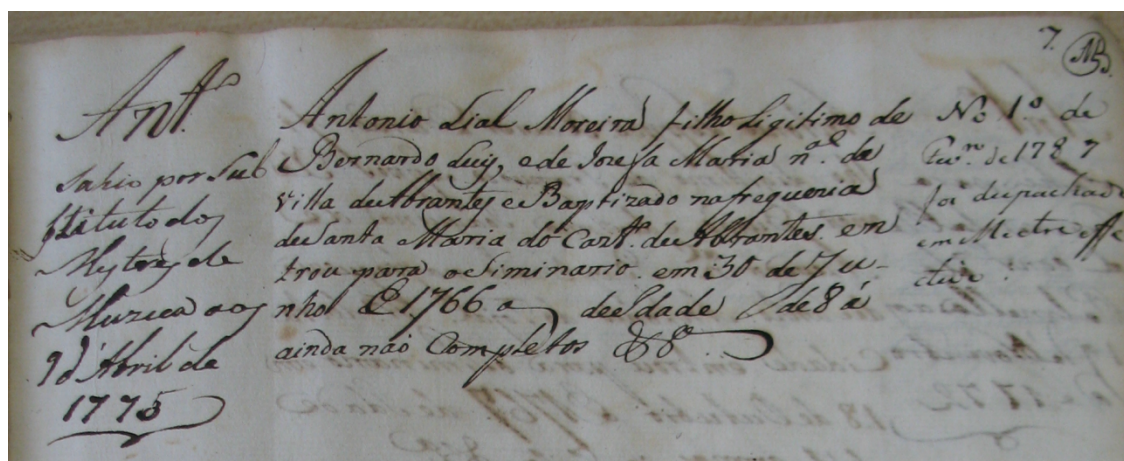


Figura 1: P-Ln - Cod. 1515 Reservados. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

⁴⁵ Cristina Fernandes, “O sistema produtivo”, XVII.

(Centro)

Ant.o Antonio Lial (sic) Moreira filho legitimo de Bernardo Luis, e de Jozefa Maria n.al da Villa de Abrantes e Baptizado na freguesia de Santa Maria do Cast.o de Abrantes entrou para o Siminario em 30 de Junho de 1766 de Idade 8a. ainda não completos.

(À esquerda)

Sahio por substituto dos Mestres de Muzica aos 9 d'Abril de 1775

(À direita)

No 1o. de Fev.ro de 1787 foi despachado em Mestre effectivo

O documento traz também duas informações pontuais que são, no entanto, muito relevantes. A primeira informa que a 9 de Abril de 1775, alguns meses antes de completar dezessete anos, a idade em que os estudantes deveriam terminar seu curso, Leal Moreira foi indicado para a função de “Mestre substituto”, como forma de garantir sua permanência na instituição que o acolhia por mais tempo que o regularmente permitido. A segunda diz respeito à efetivação de Leal Moreira como Mestre da Patriarcal, já em 1787 quando é um compositor estabelecido e com sólida carreira e reputação. Suas atividades junto ao Seminário também são descritas em outro documento, apresentado por Cristina Fernandes. Esta fonte clarifica o papel desempenhado pelo compositor após seu tempo como seminarista. Em 1776 Leal Moreira começa a receber um pequeno salário de modo a continuar suas atividades conforme previsto na nomeação de Abril de 1775. A 8 de Agosto de 1777, aproximadamente três meses após sua estréia profissional com a Missa para a Aclamação de D. Maria I a 13 de Maio, Leal Moreira é aceito como membro da *Irmandade de Santa Cecilia*, entidade que regulava as atividades dos músicos profissionais⁴⁶. Foi, contudo, somente em 1780 que suas responsabilidades e ganhos tiveram um aumento significativo, tendo sido oficialmente apontado como compositor enquanto mantinha suas atividades como mestre substituto com um rendimento anual de 45,000 milréis (aproximadamente 3,700 milréis ao mês). Em concordância com o codex 1515, este outro documento confirma a promoção em 1787 à “Mestre efectivo”, com rendimentos mensais de 30,000 milréis, muitas vezes superior à seus ganhos anteriores. Já reconhecido como um insígne compositor da corte e da Patriarcal, em 1792 Leal Moreira recebe outro acréscimo em seus rendimentos, passando a 50,000 milréis mensais, para além de outros benefícios⁴⁷.

⁴⁶ Marques da Gama, *Dos Leais de Sintra e Colares*, 120.

⁴⁷ Fernandes, “*O sistema produtivo*”, 378.

Constando à Raynha minha Senhora, que António Leal Moreira, Substituto dos Mestres de Música do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal, cumpre sem falencia o seu Ministério de ensinar os Colegiaes, compondo ao mesmo tempo com boa aceitação dos Professores, para o Coro da Real Capela Patriarcal, e Igreja de Nossa Senhora da Ajuda muitos Salmos, Missas, como faz certo por attentações fidedignas, esperando-se maior aproveitamento do sobredito Ministério; por este motivo é S. Majestade servida mandar-lhe acrescentar annualmente quarenta mil réis ao seu ordenado, que principiou a vencer em dous de Julho próximo pretérito, com obrigação de compôr música de Capella, ou seja de Canto de Órgão ou Canto de Estante, e tudo quanto se lhe ordenar para serviço das referidas Igrejas, e de Sua Majestade, conservando-se por Ajudante dos Mestres do mesmo Seminário, como the aqui tem praticado (...) ⁴⁸.

Entre os três compositores mais proeminentes e ativos em sua geração, Leal Moreira foi aquele que podemos relacionar a carreira mais diretamente ao reinado de D. Maria I (1777 – 1816), uma vez que ele foi responsável pelas duas obras mais simbólicas que marcaram o início e o fim do referido reinado, como a Missa para a cerimônia da Aclamação em 1777 e a direção musical e composição de parte das obras para as exéquias de D. Maria I na Basílica da Estrela em 1816. Foi também, durante o período áureo desse reinado, que pode ser compreendido entre 1777 e 1792, que Leal Moreira foi responsável pela composição de um grande número de serenatas de corte e música sacra para as efemérides da família real, como aniversários, batizados e dias onomásticos ⁴⁹.

Com o impedimento de Maria I em 1792, e o cessar das serenatas de corte, Leal Moreira dedicou-se à atividades musicais fora da esfera do patrocínio régio. Leal Moreira teve uma brilhante carreira ainda jovem, com o maior número de obras concentrado no período anterior aos seus quarenta anos. Em 1793 assume a direção musical do Teatro de São Carlos de Lisboa, permanecendo no cargo até o Carnaval de 1799, sendo que após este período dedica-se mais ao ensino e à produção de obras sacras normalmente feitas sob encomendas, e não mais frequentemente relacionadas à atividade da Real Capela Patriarcal.

⁴⁸ P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica (Avisos), Cx. 59, 1780 in Fernandes, “O sistema produtivo”, 226.

⁴⁹ Por outro lado, João de Sousa Carvalho (1747 - 1798) – professor de Leal Moreira no Seminário da Patriarcal, apesar de sua extrema importância e notoriedade teve sua produção dividido entre os reinados de D. José I e D. Maria I. Marcos Portugal (1762 – 1830), cunhado de Leal Moreira, era mais jovem e teve sua produção musical em Portugal mais efetiva após 1800, tendo sua obra efetivamente ligada ao tempo do príncipe regente, e posteriormente rei D. João VI (1792 – 1826). O compositor João José Baldi (1770 - 1816), por sua vez, teve sua produção fora de Lisboa, e portanto, menos ligado à corte e ainda pouco estudada.

Com efeito, vale lembrar que a idéia de um *Mestre de Capela*, como um único compositor também responsável por todas as obras para uma instituição religiosa, não pode ser aplicada à Patriarcal de Lisboa no século XVIII e princípios do XIX. Pode-se dizer que havia, na realidade, uma equipe mista que era composta por vários compositores com diversas hierarquias e funções específicas – desde figuras de projeção internacional, que dedicavam-se esporadicamente à composição de obras para as grandes cerimônias, à cantores e instrumentistas compositores que recebiam complementos em seus salários para a criação de obras para cerimônias mais corriqueiras do calendário da Capela Real e Patriarcal. Este sistema garantia obras novas para suprir a grande demanda de serviços religiosos com música, desde os diários até às grandes celebrações anuais relacionados ao calendário religioso e efemérides ligadas à família real. Fernandes chama a atenção para como esta questão terminológica é relevante para o entendimento das funções de Leal Moreira na Patriarcal, sobretudo nas primeiras décadas de sua atividade como compositor. É possível, deste modo, demonstrar que a posição de Mestre de Capela relativamente à Leal Moreira tem sido usada equivocadamente por alguns autores, desde Ernesto Vieira até outros mais contemporâneos ⁵⁰. No que diz respeito às suas posição e funções, ao invés de Mestre de Capela, possuía apenas a posição de compositor da Patriarcal e da Real Câmara e *Mestre do Seminario* da Patriarcal ⁵¹.

Leal Moreira foi um compositor prolífico e, de acordo com suas obras sacras ainda encontradas em arquivos portugueses e brasileiros, sua produção foi largamente executada e conhecida, desde seu tempo até fins do século XIX, o que tornou suas obras paradigmáticas nos mais variados meios musicais lusófonos.

Ao examinarmos as diferentes fases produtivas da vida profissional de Leal Moreira, e considerando alguns possíveis impactos de suas obras (eventualmente comparando algumas características da linguagem musical), podemos definir ao menos quatro diferentes momentos cronológicos em sua carreira que podem coincidir com mudanças em suas práticas e modelos composicionais em suas obras.

⁵⁰ Vieira, *Diccionario biographico*, vol. 2, 107; Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the eighteenth century* (Cambridge: Cambridge University Press., 1989), 79; Nery e Castro, *History of Music*, 130.

⁵¹ Fernandes, “O sistema produtivo”, 231.

- I) 1771 – 1776 → Período como compositor estudante no Seminário da Patriarcal, com obras datadas de 1771 a 1776, em sua maioria compostas para vozes e baixo contínuo (alguma inclusivamente em *stile antico*) e algumas poucas escritas para vozes e pequena orquestra;
- II) 1777 – 1788 → Fase iniciada com sua “estreia oficial” como compositor, com a composição e execução da Missa para a Aclamação D. Maria I a 13 de Maio de 1777, com várias obras compostas para a corte, sendo a última serenata datada de 1788;
- III) 1789 – 1799 → A década de 1790 (possivelmente o auge de sua carreira), que inclui seu tempo como diretor musical da Companhia Italiana do Teatro da Rua dos Condes de 1790 a 1792, e de 1793 a 1799 em um dos mais importantes cargos musicais do reino como diretor musical do Teatro de São Carlos. Tanto na Rua dos Condes como no São Carlos executou diversas óperas cômicas italianas, sobretudo de compositores como Cimarosa e Paisiello e tendo, sobretudo no tempo ao São Carlos, composto música extra para as obras italianas, assim como três obras originais para este teatro;
- IV) 1800 – 1816 → Este período, que vai do ano 1800 até o de sua última obra datada de 1816. Nesta fase Leal Moreira dedicou-se quase exclusivamente para as atividades de ensino no Seminário da Patriarcal e para a composição de algumas poucas, mas relevantes obras sacras possivelmente para a Capela Real ou comissionadas por outras fontes, até finalmente sua última obra datada para os serviços fúnebres da rainha D. Maria I em Lisboa em 1816.

Cada uma das fases sugeridas possui características tópicos-musicais e seguem modelos pré-compositivos que podem ajudar a identificar as obras de acordo com peculiaridades referentes à aspectos de escrita e gosto melódicos, de texturas, das tessituras da escrita vocal solística, do uso da instrumentação, assim como de micro e macro-estruturas formais que caracterizem as influências e usos mais comuns de modelos pré-compositivos, conforme utilizada por outros compositores do mesmo período. As atividades composicionais de Leal Moreira foram mais intensas em suas fases iniciais, sobretudo desde o princípio de sua carreira até o auge, atingido na década de 1790. À partir de 1792, ao assumir postos que exigiam funções administrativas e de direção musical de obras de outros compositores, como no caso das direções tanto do Teatro da Rua dos Condes e logo a seguir do São Carlos, sua produção como compositor sofreu um rápido declínio quanto ao número de obras, assim como na variedade de suas atividades. Conforme exemplificado na subdivisão sugerida de fases produtivas, após o término de seu contrato com o teatro de São

Carlos após o Carnaval de 1799, que também coincide com o início da regência do príncipe D. João, Leal Moreira volta a dedicar-se com mais ênfase ao ensino no Seminário da Patriarcal e à produção esporádica de obras sacras de grande porte.

Fase I - 1771 – 1776

Ao destacarmos sua primeira fase produtiva, podemos considerar como sua primeira obra um *Stabat mater*, ou *Sequentia para a Festa das Dores* com data de 1771, uma vez que as duas cópias de época remanescentes trazem esta mesma informação cronológica⁵².

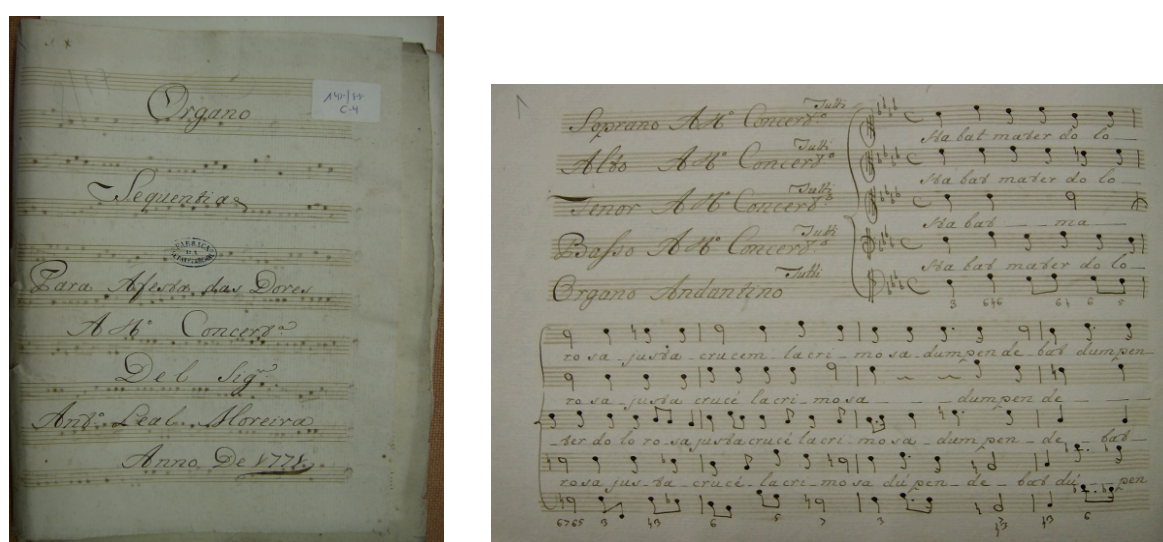


Figura 2: Leal Moreira – *Stabat mater* (1771) – Página de rosto e primeira página. Arquivo Musical da Sé de Lisboa. P-Lf 145/1 – C4

Esta data indica que a obra deve ter sido composta quando o autor contava com apenas 13 anos, idade plenamente razoável uma vez que, de acordo com Fernandes, dos estudantes do Seminário da Patriarcal era esperado que estivessem plenamente formados como compositores aos dezessete anos de idade. Os mais antigos autógrafos datados após este *Stabat mater*, são uma coleção de Salmos com indicação de 1776, para quatro vozes e baixo contínuo presentes nos arquivos da Sé Patriarcal de Lisboa, o que comprova que Leal Moreira era ativo como estudante-

⁵² Podem ser localizadas duas cópias deste *Stabat mater*, e ambas trazem a data de 1771. Uma está depositada no Arquivo Musical da Sé de Lisboa (vide foto) sob o referência 145/55 C-4, e a outra está na biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa - Maço CIX n.1.

compositor ao escrever estas obras que eram muito provavelmente utilizadas para os serviços religiosos dos estudantes do Seminário.

Fase II - 1777 – 1788

Ao tratarmos de sua segunda fase, certamente a mais produtiva, consideramos como obra inicial a *Missa do Espírito Santo* que foi executada a 13 de Maio de 1777 no dia da Aclamação da Rainha D. Maria I. Esta ocasião caracterizou a estréia solene de Leal Moreira como compositor, demonstrando como, aos 19 anos, era já estimado como um compositor promissor. Na mesma ocasião, a missa escrita por Leal Moreira foi seguida de um Te Deum escrito pelo mais importante e celebrado compositor na corte portuguesa, David Perez (1711-1778)⁵³.

Do mesmo período podem ser destacadas algumas obras como um *Te Deum* datado de 1778 e um *Coro dos Anjos*, em língua portuguesa, datado de 1779.



Figura 3: Leal Moreira – Autógrafo do *Coro dos Anjos* n.3 (1779). Primeira página P-EVpCLI 1-18 C_0003_2r). Biblioteca Pública de Évora, Évora.

⁵³ Apud. Fernandes, “O sistema produtivo”, 508. “*AUTO DO LEVANTAMENTO E JURAMENTO, que os grandes, titulos seculares, ecclesiasticos e mais pessoas, que se acharão presentes fizerão á muito alta, muito poderosa Rainha Fidelissima a Senhora D. Maria I ... Na tarde do dia 13 de Maio. Anno de 1777. Lisboa: Na Régia Officina Typográfica, ano de MDCCLXXX. Uma transcrição deste documento encontra-se publicada como Apêndice à biografia de D. Maria I, da autoria de Luís Oliveira Ramos (2006: 237-262)*”.

Te Deum 1778 Antonio Leal Moreira
(1758 - 1819)

Allegro

Violin I

Violin II

Trumpet in C

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Cello

Vln. I

Vln. II

C. Tpt.

S.

A.

T.

B.

Vc.

Do - mi - num con - fi - te - mur con - fi - te - mur

Do - mi - num con - fi - te - mur con - fi - te - mur

Do - mi - num con - fi - te - mur con - fi - te - mur

Do - mi - num con - fi - te - mur con - fi - te - mur

Figura 4: Leal Moreira - *Te Deum* (1778). Transcrição baseada no P-Ln F.C.R. 138//16. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

Estas são obras ainda anteriores ao início da efetiva colaboração de Leal Moreira com as atividades da corte, iniciada com as serenatas. Entre 1782 e 1788 Leal Moreira escreveu seis serenatas e um oratório, todos em apenas uma parte, para festividades da corte como comemorações de aniversários e dias onomásticos de membros da família real. De *Bireno ed Olímpia*, de 1782, sobreviveu somente o libreto, mas pode-se imaginar a qualidade e características da música com base em sua segunda serenata, *Siface e Sofonisba*, escrita no ano seguinte para ser executada no Palácio de Queluz. *Siface* já mostra-nos um compositor de sólida formação, com domínio das formas musicais e do controle do tempo dramático. Estas serenatas de corte são as obras que caracterizam este segundo período de sua produção, onde observam-se claras transformações na linguagem musical de Leal Moreira no decorrer dos anos: seja nas formas das árias, na fluidez da escrita e textura orquestrais, seja na macroforma do tratamento musical do libreto. A linguagem mais madura de Leal

Moreira já começa a ser observada nas serenatas tardias como *Gl'imenei di Delfo* de 1785, *Artemisia, Regina di Caria* de 1787 e, sobretudo, em sua última serenata de corte *Gli eroi spartani*, de 1788. Esta última serenata apresenta vários elementos, sobretudo estruturais, que vão caracterizar a linguagem usual de Leal Moreira nas obras da década de 1790. São dignas de nota a liberdade formal da sinfonia introdutória, a transparência da escrita para a orquestra no uso mais evidente da “melodia acompanhada”, assim como a presença de estruturas melódicas que remontam à escrita vocal da ópera cómica e da modinha: gêneros que Leal Moreira começa a ter bastante familiaridade à partir desta época.

A obra sacra datada mais relevante desta fase é o *Te Deum* escrito para o dia de São Silvestre a 31 de Dezembro de 1786. Este *Te Deum* insere-se na tradição portuguesa de grandes cerimônias de Ação de Graças pelas bênçãos alcançadas durante o ano que, por várias décadas, eram as celebrações mais faustosas do século XVIII no calendário litúrgico do reino. Estes eventos festivos requeriam a criação de obras que utilizassem impressionantes efetivos vocais e instrumentais, quase sempre em escrita policoral alternada com solos vocais de grande dificuldade técnica. De acordo com Fernandes, após a expulsão dos Jesuítas dos domínios portugueses em 1759 pelo Marquês de Pombal, os *Te Deum* para o Dia de São Silvestre passaram a ser executados na Real Capela da Ajuda e não mais na igreja de São Roque (a igreja dos jesuítas) como nos anos anteriores. O espaço na Ajuda era mais limitado, assim como o gosto musical havia mudado e tendia para um estilo dito *galante*, ainda que mantendo a pompa da cerimônia, que era frequentada por toda a corte, corpos diplomáticos e os “grandes do reino”. A escrita policoral na segunda metade do século XVIII foi gradativamente caracterizando-se por uma maior homofonia na textura e diálogos entre blocos sonoros – com o emprego de duas orquestras e dois coros, em oposição à grande polifonia imitativa com três ou mais coros como utilizados nas décadas anteriores.

Em seu diário, o embaixador francês *Marquis de Bombelles*, deixou uma descrição da cerimônia do *Te Deum* de ação de graças celebrado na Real Capela da Ajuda no ano de 1786. Bombelles não hesitou em fazer um grande número de comentários críticos relativamente à corte portuguesa e à execução musical. O *Te Deum* citado por Bombelles, muito provavelmente o composto por Leal Moreira (ainda que o nome do compositor não tenha sido mencionado), agradou ao embaixador que enfatiza que a obra fez juz ao talento do jovem compositor:

En sortant de table, nous avons été au palais de l'Ajuda pour assister au *Te Deum* chanté en action de grâces dès faveurs répandus par Dieu sur le royaume du Portugal dans le cours de l'année de 1786. [...] La musique de la patriarcale est la même qui, dans les solennités, exécute les motets à la chapelle de la Reine. Cette musique est très bonne mais aussi coûte-t-elle plus de cent mille écus par an. Certainement pour une somme aussi considérable, on pourrait avoir beaucoup mieux encore, surtout en chanteurs. Il a un soprano nommé Ferracuti dont tout Lisbonne raffole qui, au grè des étrangers accoutumés à entendre de bons chanteurs, est un des plus tristes miaulers qu'il soit possible de rencontrer. Le *Te Deum* exécuté ce soir est de la composition d'un jeune Portugais; l'ensemble de ce morceau, comme ses détails, font honneur au talent de l'auteur ⁵⁴.

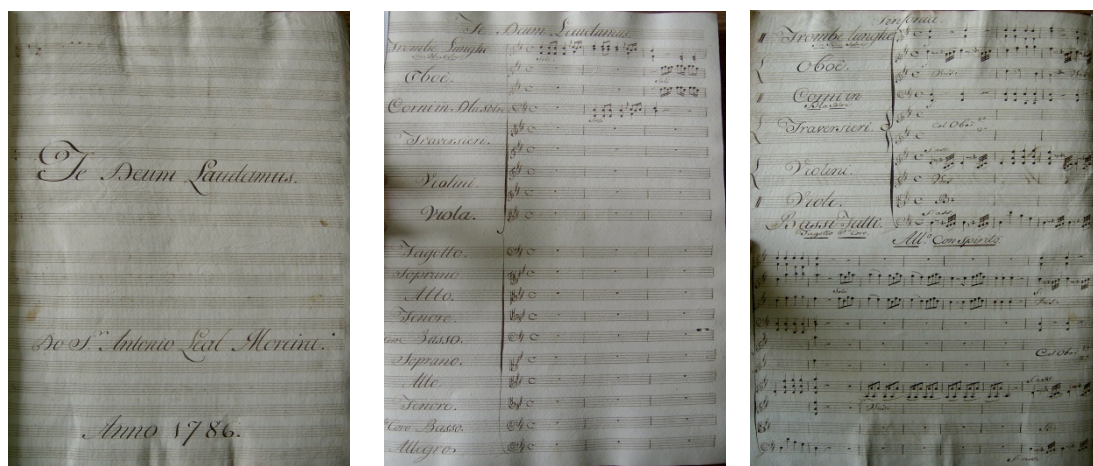


Figura5: Leal Moreira - *Te Deum* (1786) Página de rosto e primeiras páginas da *Sinfonia* e do *Te Deum laudamus*. P-LnM.M. 346 and M.M. 2311. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

Fase III) 1789 – 1799

Como já mencionado, à partir de 1790 Leal Moreira tornou-se responsável pela direção musical das óperas cômicas encenadas pela companhia de cantores italianos no Teatro da Rua dos Condes. Foi neste momento que o compositor teve mais estreito contato com o que havia de mais moderno na música para cena, ao dirigir várias obras dos compositores mais renomados de seu tempo como Pietro Guglielmi, Giuseppe Sarti, Pasquale Anfossi, Antonio Salieri, Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa. Vale lembrar que o estilo musical dos compositores portugueses durante todo o século XVIII era fortemente influenciado pela produção italiana, cujas obras circulavam em Portugal seja pelas coleções reais, pelas cópias encomendadas para as representações, assim como pelas partituras e árias avulsas trazidas pelos cantores. Estas obras foram fundamentais para o desenvolvimento e solidificação da

⁵⁴ Apud Fernandes, “O sistema produtivo”, 517. (Bombelles 1979, 73, 31-12-1786< Nery VE).

“identidade musical” dos compositores portugueses por meio da adaptação das soluções formais e dos clichês estruturais, sobretudo cadenciais e das codas, amplamente absorvidos.

No que diz respeito à terceira fase, a primeira obra datada e de grande relevância é um conjunto de responsórios para as Matinas do Sagrado Coração de Jesus de 1791, *Responsoria in festo Sanctissimi Cordis nostri Jesu Christi*. Trata-se de uma obra de grandes proporções para coro e orquestra, que apresenta partes solísticas muito sofisticadas no uso de instrumentos *obbligati*, como exemplificado abaixo. Esta obra já traz elementos de linguagem e escrita para a orquestra já citados como identificáveis com outras obras da década de 1790, como no caso das farsas *A saloia namorada* (1793) e *A vingança da cigana* (1794) e a grande Missa ré maior LM 16 para coro duplo e orquestra de 1793.

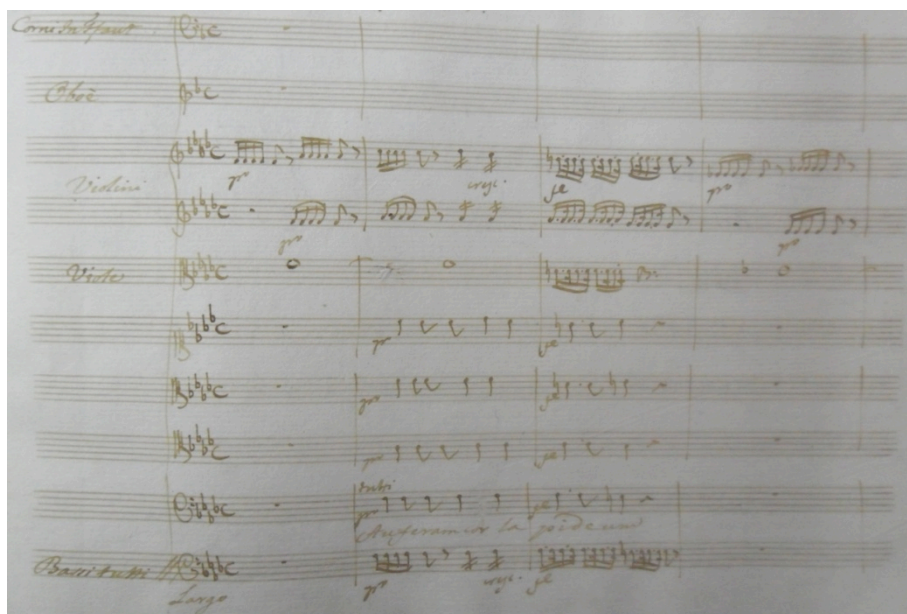


Figura 6: Leal Moreira – Responsório 6º. das Matinas do Coração de Jesus - *Responsoria in festo Sanctissimi Cordis nostri Jesu Christi* / Original d'Ant.o Leal Moreira anno 1791. P-Lf145/29 C-3.

Outras obras importantes deste período são a Missa composta em 1793 para as celebrações do nascimento da princesa D. Maria Teresa, primeira filha do príncipe D. João (que será aclamado D. João VI em 1818) e da princesa Carlota Joaquina de Borbón, e uma serenata também composta para a mesma ocasião. Esta Missa-cantata, composta para dois coros e duas orquestras, trata-se de uma das mais extensas e elaboradas obras deste período em Portugal, comparável apenas aos grandes *Te Deuns* para os dias de São Silvestre. Para a mesma ocasião o capitalista Cruz e Sobral, um

dos financiadores da construção do Teatro de São Carlos, encomenda a Leal Moreira a composição da serenata alegórica *Il natale augusto* (diferente em estrutura e temática das serenatas de corte da década anterior), para ser executado em se palácio e que contou com a participação de Luisa Todi, mezzo-soprano portuguesa de renome internacional no papel de *Gloria* durante sua curta estada em Lisboa naquele ano.

A 30 de Junho daquele mesmo ano deu-se a grande abertura do Real Teatro de São Carlos em Lisboa. Antonio Lodi, empresário do Teatro da Rua dos Condes foi escolhido para gerir o novo teatro São Carlos, em parceria com o trompista André Lenzi e Leal Moreira apontado para ser o primeiro diretor musical. Para a inauguração do São Carlos foi escolhida a ópera cômica *La ballerina amante* de Domenico Cimarosa, o que deu início a uma sucessão de obras deste gênero que caracterizam o repertório deste teatro durante o tempo de Leal Moreira. De fato, tratou-se em termos práticos uma continuação do trabalho já anteriormente realizado no Teatro da Rua dos Condes por Leal Moreira, com repertório composto quase que exclusivamente de óperas cômicas italianas.

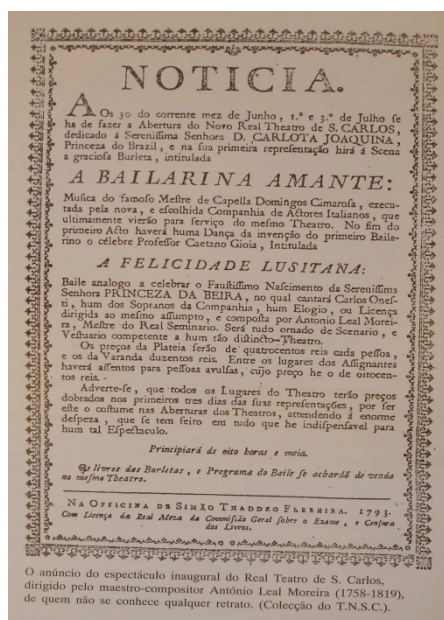


Figura 7: Aviso para a noite de abertura do Teatro de São Carlos (1793).

Figura 8: Primeira página do libretto da ópera *A bailarina amante* (*La ballerina amante*) de Domenico Cimarosa e do bailado *A felicidade lusitana*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

As principais contribuições de Leal Moreira durante seu tempo à frente do São Carlos foram as obras compostas em parceria com Domingos Caldas Barbosa, as

farsas em língua portuguesa *A saloia namorada* (1793) e *A vingança da cigana* (1794), que foram cantados pela companhia de cantores italianos recém-contratados. Entre 1795 e 1799, Leal Moreira ainda contribuiu com música para alguns *pasticci* e com música para ser inserida em algumas das óperas italianas por ele dirigidas, muito provavelmente para atender às demandas de alguns dos cantores. Entre estas contribuições destacam-se um trio para *Il desertore francese* de Gazzaniga, assim como uma ária para a peça de teatro falado *La serva riconoscente*. Uma das obras mais significativas deste período foi certamente a ópera em dois actos *L'eroína lusitana* que, contudo, da qual infelizmente sobreviveu somente a abertura em redução para piano e o libreto, este de autoria do poeta da corte portuguesa Gaetano Martinelli.

Os anos de 1790 a 1799 podem ser considerados como o auge da trajetória profissional de Leal Moreira, ainda que não tenha sido tão produtiva em número de obras. No entanto, sua linguagem musical nesta época, assim como as bem-sucedidas experiências dramático-musicais na parceria com o poeta Caldas Barbosa definem seu lugar de importância na historiografia musical luso-brasileira.

Fase IV) 1800 – 1816

Após o tempo à frente do São Carlos, teve início o período que classificamos como a quarta fase de sua carreira que, como já brevemente dito, foi de dedicação quase exclusiva às suas atividades didáticas como mestre do Seminário da Patriarcal. Durante estes anos, e até o fim de sua vida, Leal Moreira compôs esporadicamente, e aparentemente sob encomendas específicas como era o uso, para algumas cerimônias religiosas cuja música era financiada pela nobreza e pela burguesia ascendente. Poucas são as obras encontradas como pertencentes a este período, o que corrobora para afirmar-se que Leal Moreira realmente pouco se dedicou à atividade composicional. No entanto, há obras desta fase que estão entre suas melhores criações, como as missas para grande orquestra compostas em 1803 e 1805 e a música para as exéquias de D. Maria I em 1816 por ele dirigida na Basílica da Estrela em Lisboa. Ainda que reduzidas em número, estas obras tardias tornaram-se mais e mais complexas e mesmo pouco usuais em estrutura e forças musicais exigidas. De acordo com Fernandes, havia um mito na musicologia portuguesa de que as Capelas Real e

Patriarcal foram gradualmente diminuindo ao longo de fins do século XVIII e início do XIX. No entanto, estas Missas de 1803 e 1805 compostas por Leal Moreira (em meio a várias compostas neste período por outros compositores), juntamente a uma recém encontrada listagem de músicos que trabalhavam para estas instituições, contradizem esta premissa. O *Compendio do Código da Santa Igreja Patriarcal*, escrito por Manuel Jozé Teixeira Torres, lista para o ano de 1797 um total de 94 cantores ao serviço de ambas instituições (Capelas Real e Patriarcal, nesse momento a funcionar no mesmo local), 12 organistas e 67 capelães cantores⁵⁵.

Durante este longo período, Leal Moreira também escreveu para a Basílica de Mafra, com música especialmente composta para os seis órgãos em funcionamento, coro e solistas para vozes masculinas. Estas obras diferem substancialmente das obras iniciais escritas para Mafra, que eram certamente destinadas a serem cantadas pela própria congregação masculina do convento e acompanhadas apenas pelos órgãos em funcionamento. O exemplo mais notório destas obras mais antigas encontradas no arquivo musical de Mafra é Missa de João de Sousa Carvalho escrita em 1795: para um máximo de quatro órgãos e escrita apenas a duas vozes e de feitio simples, equiparável a cantochão harmonizado. Entre as obras compostas para este agrupamento singular, e notáveis entre o restante do repertório para este mesmo sítio, destacam-se duas Missas, ambas datadas de 1807. No entanto, destacamos o fato de em 1807 já serem utilizados os seis órgãos, conforme bem atesta a sinfonia para órgãos de uma destas Missas. Nos doze anos que separam as Missas de Leal Moreira da citada Missa de 1795 de Sousa Carvalho é também notória a mudança da escrita vocal. Nas Missas de Leal Moreira a escrita dos solistas vocais é bastante virtuosística, e a do coro comparável àquela utilizada nos coros masculinos da *opera seria* de inícios do século XIX.

Na sequência da invasão a Portugal em 1807, operada pelas tropas napoleônicas comandadas pelo general Junot- e a consequente transferência para o Brasil do príncipe regente, da família real e de boa parte da administração do reino -, as Capelas Real e Patriarcal sofreram correspondente mudanças em sua atividade em Lisboa. Um acontecimento marcante neste contexto é a ida de Marcos Portugal (1762 – 1830) em 1811 para assumir as funções de principal compositor à serviço da Capela Real do Rio de Janeiro, assim como Mestre de música de suas Altezas. A presença do

⁵⁵ Fernandes, “O sistema produtivo”, 62.

principal compositor português a compor e dirigir a nova Real Capela certamente foi um dos principais atos para estruturá-la aos moldes de seu prévio funcionamento em Lisboa. De acordo com Fernandes, o Príncipe João manteve-se atento às atividades da Patriarcal de Lisboa durante sua ausência para o Brasil, mas a situação acabou por ficar inevitavelmente difícil dado ao esvaziamento de seus principais quadros. O “beneficiado” António Pedro Garcia escreveu frequentemente ao Príncipe reportando a situação da crescente falta de músicos e de clérigos para as funções litúrgicas. Todavia, ainda que com estas transformações na atividade musical em Lisboa, o viajante estrangeiro Samuel Broughton reportou fascinado suas impressões de cerimônias como a que se deu na Patriarcal da Ajuda em fins de 1812:

A Música, que raramente se interrompia ao longo do ritual, era solene e de grande efeito. A tribuna do coro está equipada com um órgão de superior qualidade, o qual, juntamente com um conjunto de cantores italianos, produzia um dos mais belos coros que alguma vez ouvi. Este conjunto incluía, nessa ocasião, vários executantes vocais do mais alto nível, que interpretam belos duetos, solos, etc., um dos quais era considerado o maior cantor da Europa e tido como igual a Madame Catalani. [Carta IV, Belém, Dezembro de 1812] ⁵⁶.

Leal Moreira, com sua atividade de mestre de música no Seminário da Patriarcal certamente tomou parte nas atividades musicais da Capela da Patriarcal e vivenciou estas mudanças na disponibilidade de músicos de excelência, assim como na evidente perda de importância política e simbólica com cerimônias distantes da família real.

Ainda que muito honrado e apreciado por seus superiores, Leal Moreira foi convocado a engajar-se militarmente nas Guerras Peninsulares que duraram de 1808 a 1810, o que causou-lhe um reumatismo crônico. Certamente isto também ajuda a explicar a diminuição de suas atividades musicais a partir deste período, sobretudo a criativa. Diferentemente do jovem compositor João José Baldi, que não somente serviu como militar como também compôs música para a celebração de algumas vitórias das forças portuguesas em localidades remotas onde serviu, Leal Moreira permaneceu em Lisboa. Documentos encontrados nos Arquivos Históricos Militares em Lisboa atestam seu pedido para ser descontinuado de suas funções militares como

⁵⁶ Broughton 1815: 37-38; Nery VE in Fernandes, “O sistema produtivo”, 64.

Tenente Agredado á 5a. Companhia do Batalhão de Cassadores [sic] de Lisboa Oriental, com base em seu reumatismo e idade avançada⁵⁷.

Apenas algumas poucas obras podem ser atestadas como pertencentes a esse último período criativo do compositor. Parece claro que dada a sua condição de saúde, conjuntamente à demanda de suas atividades no Seminário da Patriarcal, a produção de Leal Moreira ficou reduzida a algumas obras comissionadas e à direção de alguns eventos musicais de maior importância. O evento real mais importante a que Leal Moreira esteve ligado como compositor e diretor musical nos últimos anos de sua existência foram as cerimônias de exéquias para a rainha D. Maria I em 1816. Para esta grande ocasião Leal Moreira compôs as Absolvições que se seguiram à execução do célebre e tradicional *Matutino dei Morti* de David Perez (1711 – 1778) e à Missa de *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791).

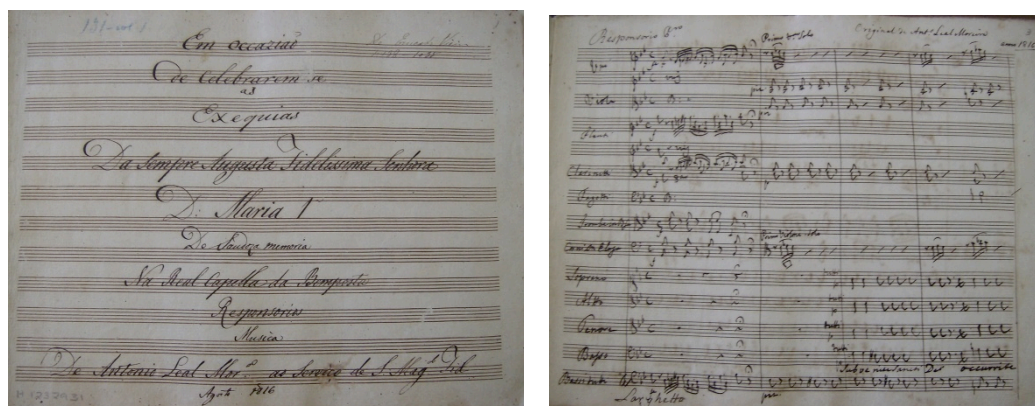


Figura 9: Absolvições de D. Maria I (1816) –Página de rosto e primeira página do autógrafo. Manuscrito musical M.M. 131//1 e M.M. 135 - Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

Fernandes atesta a excelente reputação de Leal Moreira como mestre experiente e polivalente através de um documento emitido pelo inspetor Francisco Torel, que sumariza a vida profissional do compositor:

Tanto no tempo de Discípulo como no de Mestre [António Leal Moreira] deu sempre mostras de grande aptidão e habilidade para a sciencia da Muzica em que tem instruído com grande aproveitamento a muitos Seminaristas, na solfa vocal, toque de cravo ou órgão e contraponto, sendo entre os outros Mestres do Seminario o que mais se distinguia na satisfação e deveres de semelhante lugar (...). Lisboa, 19 de Outubro de 1805. O Mons. Inspector do Real Seminario Patriarcal de Muzica, Francisco Xavier da Cunha Torel⁵⁸.

⁵⁷ Arquivo Histórico da Marinha, PT AHM-DIV-3-28-2-59 (01).

⁵⁸ Apud Fernandes, “O sistema produtivo”, 375. P-Lant, Patriarcal Igreja e Fábrica – Avisos, Cx. 60.

Leal Moreira morreu em 1819 como reconhecido mestre e compositor, como pode ser comprovado pelos documentos que atestam sua probidade e competência ao escrever música para os mais varios gêneros e ocasiões. Sua produção teve uma importante circulação e disseminação, sobretudo no ambiente da música litúrgica, como comprova o fato de obras suas estarem hoje depositadas em arquivos musicais em Portugal e no Brasil. Em Portugal, a maior parte encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal – nos fundos provenientes do Conde de Redondo, do Conservatório Nacional e do Convento e Seminário de São Vicente de Fora; na biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda – em especial as obras dramáticas; no arquivo musical da Sé Patriarcal de Lisboa – obras compostas tanto para o Seminário da Patriarcal como as cópias advinda do Seminário de Santarém; no fundo musical do Convento de Mafra; na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, assim como cópias de suas obras podem ser encontradas na Biblioteca Pública e na Catedral de Évora. No Brasil, cópias tardias de algumas obras sacras estão depositadas em arquivos musicais setecentistas e oitocentistas no estado das Minas Gerais como da Casa do Pilar/Museu da Inconfidência em Ouro Preto, Lira Sanjoanense em São João Del Rey, Museu da Música em Mariana, e no estado de São Paulo no Museu Carlos Gomes em Campinas. Mais recentemente, foi localizada na Library of Congress em Washington D.C., Estados Unidos da América, a única fonte remanescente e em cópia da época da farsa *A saloia namorada*, composta em 1793 para ser representado no Real Teatro de São Carlos de Lisboa. Esta obra foi tema da tese doutoral de Ricardo Bernardes junto à Universidade do Texas em Austin, defendida em Abril de 2012.

2) Missas de Leal Moreira

2.1) O gênero *Missa* no contexto da música sacra em Portugal no século XVIII

Como explanado na introdução do presente trabalho, a escolha pelo gênero litúrgico-musical das Missas - com o intuito de estudar as transformações da linguagem estética de Leal Moreira, deu-se por estas serem obras baseadas no mesmo texto do ordinário romano, o que por si só, é suficiente para gerar uma série de questões sobre as práticas musicais e linguagens adotadas pelo compositor em seu trânsito pelos vários estilos e possibilidades técnicas.⁵⁹ Nas Missas é possível observar um visível diálogo entre técnicas tradicionais de composição para vozes e baixo contínuo ligadas às práticas de inspiração romana e barroca da Sé Patriarcal, com obras tardias para vozes e orquestra que, em sua linguagem que anuncia o século XIX, fundem e mesclam os novos estilos da ópera italiana aplicados ao contexto sacro. Assim sendo, as diferenças não limitavam-se tão somente a gostos melódicos e novos estilos em voga, mas sim a técnicas de composição baseadas em diferentes conceitos de contraponto, uso dos recursos harmônicos e escrita instrumental e vocal, solística ou não.

Do ponto de vista da linguagem harmônica as obras eram compostas tanto a partir do sistema tonal cromático e modulatório característico do século XVIII - que requeria temperamentos ou entonação de divisão próximas ao igual, assim como de um uso tardio e adaptado dos modos eclesiásticos e do contraponto “à Palestrina” que, anacronicamente, mantinham a tradição de sistemas de entonação baseados naqueles dos séculos XVI e XVII.

Assim sendo, haviam obras compostas que seguiam a prática tardia do *stile antico*, obras de transição em que são mescladas estas práticas ao uso de instrumentos de orquestra (que ainda geram dúvidas sobre suas práticas interpretativas e de entonação), assim como Missas de fins do século XVIII e início do XIX que assemelhavam-se estruturalmente às cantatas teatrais profanas – obras que já se

⁵⁹ Neste trabalho tratamos a Missa como gênero musical, com ênfase às partes do *Ordinario* postas em música. Os compositores do século XVIII, em geral, basearam-se no modelo estabelecido no Concílio de Trento (1545-1563). Neste concílio, todos os parâmetros da liturgia cristã (incluindo textos e música) foram revistos. Com base no *Modelo Romano Tardio*, criou-se uma forma normativa e autorizada internacionalmente. Este modelo ficou em vigor até a primeira metade do século XX, quando seus elementos foram revistos por um movimento litúrgico moderno, institucionalizado pelo Segundo Concílio do Vaticano (1962-1965).

utilizavam de um aparato harmônico, instrumental e vocal que em quase nada mais remontam às práticas antigas, mas sim ao gosto e técnicas importadas da ópera italiana. Será, no entanto, num dos gêneros sacros mais importantes como a Missa que é-nos possível observar um certo hibridismo no uso das mais variadas técnicas composicionais, em que *stile antico* e *moderno* mesclam-se para convir à melhor expressão do texto religioso.

Uma das primeiras questões a serem tratadas é a própria conceituação de estilo e como se dá o processo de apreensão das informações seja pelos músicos compositores quanto pela audiência de seu tempo e como também a percebemos hoje. Assim como no trabalho de Júlio Moretzohn, *J. J. Emerico Lobo de Mesquita: um estudo estilístico*⁶⁰, a respeito das Missas do citado compositor brasileiro do séc. XVIII, optamos por utilizar o conceito de estilo segundo a definição de Meyer:

Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints⁶¹.

Moretzohn explica que, segundo Meyer, “a escolha acontece a partir da existência de padrões de repetição, estabelecendo então uma distinção entre padrões naturais, nos quais o processo de escolha não toma parte, como nos processos fisiológicos humanos, e padrões apreendidos como parte de circunstâncias histórico-culturais, em que o processo de escolha é fundamental para o estabelecimento de um estilo. Em sua visão, as obras de arte são compreendidas e apreciadas não apenas em termos do que verdadeiramente ocorre, mas em termos do que poderia ter ocorrido em razão das restrições do estilo e em particular do contexto no qual a escolha é feita”⁶².

⁶⁰ Júlio Moretzohn, “*J. J. Emerico Lobo de Mesquita: um estudo estilístico*”. Tese de Doutorado. Unirio, Rio de Janeiro: 2008: 26.

⁶¹ Meyer, 1989: 3, Leonard Bernstein. *Style and music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989 in Moretzohn 2008: 26.

⁶² Meyer afirma ainda que “as restrições de um estilo são apreendidas por compositores e intérpretes, críticos e ouvintes. Habitualmente tal aprendizado é em grande escala o resultado da experiência em *performance* e audição, mais do que da instrução explícita formal de teoria musical, história, ou composição. Em outras palavras, o entendimento (conhecimento) de um estilo é freqüentemente tácito, isto é, refere-se aos hábitos internalizados e trazidos ao ato de tocar pertinentemente. Ele acredita que o objetivo dos teóricos musicais e analistas de estilo é explicar aquilo que o compositor, o intérprete e o ouvinte sabem dessa forma tácita. Para fazer isso, eles têm que tornar explícitas a natureza das restrições que governam o estilo em questão, projetando e testando hipóteses sobre a função dessas restrições e suas relações entre si. Isso só pode ser feito por meio de deduções sobre informações observáveis – a repetição de padrões nas obras de arte – relacionadas a princípios gerais”. in

Para iniciar a discussão sobre o provável anacronismo presente na fusão de estilos no séc. XVIII, lembramos que *stile antico* no período referia-se a uma prática, de certo modo historicista, em que os compositores procuravam emular a escrita e efeitos da polifonia do século XVI, geralmente associada à produção de Palestrina e outros seus contemporâneos em atividade em Roma. Deste modo estabeleciam uma conexão com um passado musical culto e solenizante, que delineava as regras de boa prática na música sacra. O termo geralmente indica a presença de elementos musicais relacionados com a citada polifonia da Renascença, como por exemplo a utilização da métrica de “alla breve” e em notação branca, a preocupação em evitar ritmos de dança, textura imitativa, assim como uma abordagem tradicional das dissonâncias. Havia também preocupação com uma escrita melódica para as vozes, assim como a utilização da escrita coral plena - em oposição à presença de solos ou grupos reduzidos em alternância ao *tutti*.

De acordo com Stephen Miller, por longo tempo aceitou-se a teoria de que a prática do *stile antico* iniciou-se ainda em Roma pelos sucessores de Palestrina (notadamente Nanini, Anerio, Giovanelli e Soriano), após sua morte em 1594, parcialmente para homenageá-lo e também para manter a bem sucedida fusão entre liturgia e música que o compositor havia conseguido⁶³. A hipótese de que haveria uma divisão estrita de práticas parece ter sido corroborada pelo uso dos termos *stile antico* e *stilo moderno* na início do século XVII, em contraposição aos termos *prima pratica* e *seconda pratica* - como introduzido pelos irmãos Monteverdi, além das publicações de missas de Stefano Bernardi, Giovanni Ghizzolo e G.B. Chinelli que incluíam obras *da capella* e *da concerto*. Miller ainda diz que, no entanto, investigações mais recentes no repertório coral do século XVII sugerem que a distinção entre *stile antico* e *stile moderno* era menos rigorosa. O autor observou que havia um substancial “meio-termo” ou um “estilo misto” que judiciosamente combinava elementos antigos com novos, pondo em dúvida uma actitude historicista por parte dos compositores do século XVII. Ainda segundo Miller, estes compositores procuravam diferenciar *prima pratica* e *seconda pratica* pela relação texto e música, assim como *da capella* e *da concerto* pela execução *tutti* ou *solì*, e não necessária e conscientemente por um esforço historicista dos compositores.

Moretzohn 2008: 27.

⁶³ Stephen R. Miller, ‘Stile antico’. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove Music Online. [Consultado a 15 de Setembro de 2015].

Contudo, mesmo não havendo uma consciência ou esforço historicista, o *stile antico* tornou-se uma consciente e deliberada possibilidade estética nas últimas décadas do século XVII e já nas primeiras do XVIII. Um factor crucial foi a renovação do interesse pela música de Palestrina, fortemente levada a termo pela publicação e dispersão do tratado *Gradus ad Parnasum* de Fux (1725), assim como as missas ‘alla Palestrina’ de Alessandro Scarlatti e Francesco Durante.

Segundo David Carter Madock, em sua tese ‘*A Study of the Stile Antico in the Masses and Motets of António Lotti as Contained in the Códice Márcia Italiano IV, Venice*’⁶⁴, diz que enquanto os compositores barrocos acreditavam estar a escrever acuradamente peças que replicavam o estilo de Palestrina, análises demonstram que suas obras eram firmemente concebidas no sistema tonal maior/menor e não no sistema do contraponto modal. Madock ainda cita Bukofzer que diz que ainda que Palestrina seja amplamente citado como autoridade e modelo a ser seguido “as regras do *stile antico* não eram na verdade retiradas da música da Renascença, mas sim codificadas num estilo a capella concebido por acordes, tratando-se de uma apropriação barroca da música da renascença e não de um verdadeiro estilo Renascentista”⁶⁵.

As idéias de Madock e de Bukofzer podem ser aplicadas aos repertórios tanto italiano quanto português, pois mesmo ao escreverem em *stile pieno* ou *antico*, a concepção harmônica dá-se tonal e verticalmente por acordes, comprovadamente com a presença do baixo contínuo cifrado. Raríssimos são os casos de obras de portugueses, sobretudo na segunda metade do século XVIII que não sigam este padrão. Notoriamente encontramos alguns motetes de Leal Moreira que contrariam esta regra, comprovando que mesmo dentro do *stile antico* ou *pieno*, havia modalidades de ‘pureza’ ou ‘fidelidade’ ao modelo palestriniano.

⁶⁴ David Carter Madock, ‘*A Study of the Stile Antico in the Masses and Motets of António Lotti as Contained in the Códice Márcia Italiano IV, Venice*’. Washington, D.C. Catholic University of América, 1996.

⁶⁵ David Madock, 1996, 383.



Figura 10: Leal Moreira. *Psalm a 4 senza organo, de Ant.to Leal Moreira/anno 1776*. Primeira página de moteto *Ad te levavi*, como exemplo de obra vocal em *stile antico*, e sem baixo contínuo.

O manuscrito ‘Mottetti di diversi Autori à 8 voci’⁶⁶, depositado na biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, possui no verso da capa a inscrição ‘*Ad usum Joannis Celij Pontificiae Cappellae cantoris Iubilatione gaudens ab Annum 1755 [...]*’. Trata-se de uma cópia realizada em 1755, de uma compilação realizada originalmente em 1730, de vários motetes a 8 vozes de compositores renascentistas como Giovanni Palestrina, Luca Marenzio, Pietro Maria Nanini - compositores ativos nas capelas papais no séc. XVI.

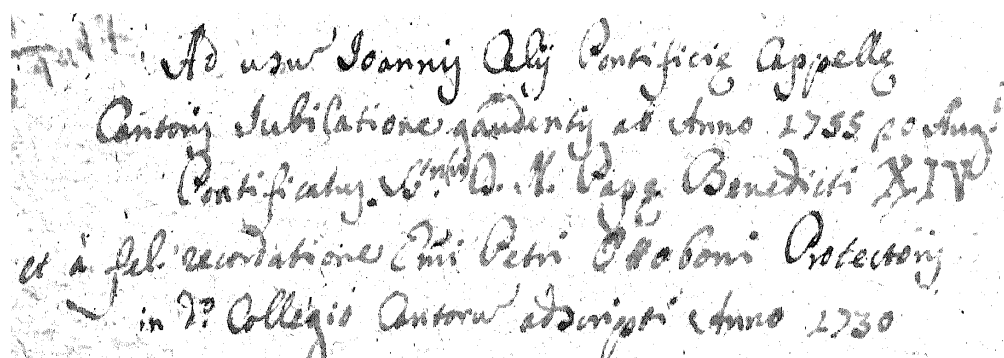


Figura 11: *Ad usum Joannis Celij Pontificiae Cappellae cantoris Iubilatione gaudens ab Annum 1755*. Inscrição na página introdutória. P-La 47 – VII – 13.

⁶⁶ *Mottetti di diversi Autori à 8 voci*, P-Ln 47 – VII – 13.



Figura 12: Giovanni Maria Nanini, *Exultate Deo* a 8 e baixo contínuo in *Mottetti di diversi autori a otto voci*. P-La 47 – VII – 13. Exemplo de baixo contínuo cifrado.

Faz-se notar que mesmo na maior parte das obras no manuscrito citado, a cópia mantém-se em notação *alla breve*, ainda que com a divisão métrica em compassos ao modo do século XVIII. Contudo, um *Exultate Deo* de Giovanni Maria Nanini (1543 – 1607), um compositor reanscentista, assim como um *Benedictus es Domine* de Alessandro Melani (1639 – 1703), este já um compositor barroco, aparecem igualmente com notação cifrada no baixo contínuo. Estas cifras no baixo contínuo dão indícios de que a leitura e concepção poderia ser acordal por parte dos executantes do século XVIII em relação ao repertório dos séculos XVI e XVII. A presença de obras com baixo contínuo escrito e cifrado junto a cópias de obras do séc. XVI também indicar que estas obras eram executadas tendo acompanhamento de órgão e instrumentos graves do baixo contínuo, inclusivamente as de Palestrina e Marenzio. Medock cita o historiador Charles Burney à respeito deste assunto, que vê como prática habitual e desejada a de executar esta “música antiga” e mesmo as escritas em *stile antico* com acompanhamento de instrumentos de contínuo ou com instrumentos a simplesmente dobrarem as vozes.

No artigo “To make Lisbon a new Rome”, sobre o manuscrito anônimo intitulado ‘Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochao, e canto de orgao pellos cantores na santa igreja patriarchal’, João Pedro D’Alvarenga conclui que, ao

menos para as primeiras décadas do séc. XVIII – momento de sedimentação do processo de “romanização” ou “italianização” dos repertórios da Igreja Patriarcal de Lisboa -, havia uma preferência por obras em *stile pieno* em relação àquelas no mais moderno *stile concertato*. À partir deste documento D’Alvarenga lista mais de trinta e dois compositores, sendo em sua maioria cujas obras tinham alguma conexão à Capela Papal em Roma ou então de compositores portugueses e espanhóis como Manuel Cardoso, André da Costa e Mateo Romero, estes certamente derivados da Real Biblioteca de Música do rei D. João IV de Portugal.

A idéia que emerge é de que este não se tratava de um repertório estático que era simplesmente importado, mas sim de um processo muito mais sutil de aculturação e adaptação dos estilos à realidade musical portuguesa. Este processo envolveu uma considerável porção de consciência histórica, é claro, enquanto as mudanças davam-se polarizadas entre a tradição e a novidade, entre modelos estrangeiros e a produção local. Com o passar dos anos, as mudanças estilísticas no grande volume de obras remanescentes de João Rodrigues Esteves e Giovanni Giorgi sugerem que gradualmente modelos napolitanos e um genérico estilo ‘galante’ vieram a suplantar os modelos romanos no repertório da Patriarcal. O *stile concertato* teria se tornado dominante, restringindo o *vero stile* à liturgia penitencial, mas sobretudo, a um tópico da expressão musical⁶⁷.

Assim sendo, as questões estilísticas das Missas para vozes e órgão contínuo giram em torno da manutenção de uma linguagem mais tradicional e severa - ainda ligada à prática musical romana, mantenedora do já citado *stile antico* -, em justaposição aos estilos mais modernos. Esta linguagem pode ser dividida em dois estilos básicos, dos quais foram seguidores os compositores portugueses, ou italianos atuantes em Portugal, durante o século XVIII.

O primeiro e mais severo deles é um modo de *stile antico*, dito *stile pieno*, que segue um modelo tardio de contraponto palestriniano, sem as inovações do *concertare* introduzidas em parte da música religiosa italiana à partir do século XVII, apresentando texturas que vão da homofonia coral pura ao contraponto relativamente rigoroso dos *fugati*. Na questão harmônica predominam obras que ainda total ou parcialmente utilizam-se do sistema hexacordal baseado no modalismo eclesiástico. Neste modelo podem ser encaixadas, por exemplo, um significativo número das obras

⁶⁷ D’Alvarenga, “To make Lisbon a new Rome”, 194.

de Giovanni Giorgi (1a. metade séc. XVIII - 1762) a que tivemos acesso durante esta investigação. Sua obra tornou-se um dos paradigmas para a composição de música religiosa em Portugal até as primeiras décadas do século XIX. A este estilo mais “conservador” também pertence muita música religiosa dos mestres do Seminário da Patriarcal e outros músicos atuantes ou cuja obra era conhecida em Portugal, como por exemplo José Joaquim dos Santos (1742 - 1800), Davide Perez (1711 - 1778) e Pasquale Pisari (1725 - 1778). Segundo Cristina Fernandes a composição e interpretação destas obras estavam entre os requisitos para os alunos aspirantes a compositores que estudaram nesta instituição⁶⁸.

O *stile concertato*, pressupõe a presença de solos vocais e de mais dinâmica entre as vozes. Estas técnicas podem ser apresentadas de modo híbrido ou superpostos nas missas cantata, ou missas multi-movimentadas em que se alternam andamentos corais predominantemente homofônicos, imitativos em fugatos, árias solos e conjuntos (duos, trios, quartetos, etc.). A linguagem musical torna-se mais próxima daquela da música dramática ou ópera, ao mesmo tempo que mantém um arcaísmo mantido pela utilização da formação para vozes e órgão contínuo. Enquanto alguns compositores escreveram obras em *stile antico* especialmente em seus períodos de formação no Seminário Patriarcal - abandonando ou apenas esporadicamente adotando esta linguagem -, outros serão notórios mestres e terão boa parte de suas obras neste estilo. Os alunos que saíram do Seminário, já na década de 1770, como Leal Moreira, ainda escreveram algumas obras neste estilo, notadamente para a Semana Santa. No Brasil esta prática perpetua-se até as primeiras décadas do século XIX como pode-se notar nas obras de José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830) e André da Silva Gomes (1752 – 1844). Do mesmo modo, e conforme a tese de Paulo Castagna “*O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII e XIX.*”⁶⁹, a vasta coleção encontrada em arquivos musicais das Minas Gerais comprovam a cópia e execução de obras em *stile antico* até tardiamente naquele século.

Por outro lado, nas chamadas Missas-cantata ou “em estilo napolitano”, seja nas obras apenas com contínuo ou naquelas com orquestra, podemos observar a relação com as estruturas da cantata profana em sua distribuição formal. As grandes

⁶⁸ Fernandes, 2009: 397.

⁶⁹ Paulo Castagna, “*O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII e XIX.*” Tese de doutoramento em História Social, Universidade de São Paulo, 2000.

Missas de fins do século XVIII e início do XIX para coro, solistas e orquestra são bastante extensas, podendo durar até mais de uma hora, e são compostas de vários andamentos de caráter contrastante. No entanto, nas Missas com coro e órgão como contínuo algumas das estruturas abaixo apresentadas também estão presentes, ainda que menos extensas e menos pretensiosas do ponto de vista técnico e formal. Neste contexto é interessante observar como algumas estruturas repetem-se a ponto de algumas partes do ordinário possuírem usos mais comuns e frequentes, sendo abaixo listadas em linhas bastante gerais:

- a presença de abertura instrumental (nas obras mais solenes e festivas);
- coros de caráter mais afirmativo no *Kyrie eleison* inicial, em que solistas dialogam com o coro;
- fugas ou fugatos no *Christe eleison*, ou conjunto solista em alguns casos;
- versões reduzidas do *Kyrie eleison* inicial quando da retomada do texto após o *Christe eleison*, de modo a encerrar o texto como um movimento musical isolado;
- para o texto do Gloria, são encontradas subdivisões bastante usuais, como solos ou dueto de sopranos bastante virtuosísticos em um ou dois movimentos contrastantes no verso do *Laudamus te*;
- coro em dois andamentos ou ária solista no *Gratias agimus tibi*, que pode variar de acordo com a função da missa;
- conjunto dos solistas ou ária no *Domine Deus* como momento central da obra que, assim como na farsa teatral, é o momento de maior tensão em que os solistas mostram todo o virtuosismo de sua atuação em conjunto;
- ária solo no *Qui tollis peccata* (momento mais reflexivo do texto e que pode ser musicado em modo menor) e *Qui sedes*, divididos em andamentos diferentes ou não;
- ária especialmente virtuosística no *Quoniam tu solus* (com a possibilidade de instrumento concertante *obbligato*), pois trata-se do último solo antes do verso final a ser cantato pelo coro;
- Fuga ou fugato no *Cum Sancto Spiritu/Amen*, podendo ser iniciado em andamento lento e majestoso, para passar à parte final do texto no uso de todas as forças vocais e instrumentais.

É com base nessa premissa - a da existência da preferência por algumas estruturas e modelos composicionais para as possibilidades de pôr em música o ordinário da missa -, que analisaremos as missas de António Leal Moreira, comparando-as entre si e sempre que possível com Missas de compositores contemporâneos a ele.

2.2) Lista das Missas de Leal Moreira

Neste capítulo será feita uma listagem das Missas de António Leal Moreira, assim como análises de algumas obras representativas, para fins de comparação destas obras entre si e de identificação de procedimentos composicionais e modelos estilísticos. Como obra referencial e central desta tese será utilizada a missa composta por Leal Moreira em 1777 para a Aclamação da rainha D. Maria I, também referida como “Missa do Espírito Santo”.

Localizamos, até o momento, dezenove missas distintas de autoria de Leal Moreira⁷⁰. Para fins de organização deste trabalho, subdividimos as obras em três categorias, para que possam ser tratadas em grupos de coesão de linguagem e técnica, o que permite que sejam estudadas em suas características comuns:

- A) Missas para vozes e órgão como baixo contínuo;**
- B) Missa para vozes e órgão obbligato;**
- C) Missas para vozes e orquestra.**

Para além disso e apenas para fins de classificação de acordo com o “pôr em música” das partes do ordinário, nomeamo-las simplesmente por “Missa” - que seguem a tradição napolitana de missas com somente as duas primeiras partes do ordinário romano: *Kyrie* e *Gloria*, e “Missa e Credo” aquelas em que foram “postas em música” o ordinário completo (em que além do *Kyrie* e *Gloria* constam o *Credo*, o *Sanctus* et *Benedictus* e o *Agnus Dei*)⁷¹.

Abaixo segue uma listagem sumária das Missas de Leal Moreira e suas características básicas, que nos permite que as diferencie e nomeie. Adotamos a sigla LM (Leal Moreira) para as obras do compositor, sendo o primeiro numeral referente ao gênero da obra, e os numerais seguintes são referentes à tentativa de ordená-las por

⁷⁰ Este número de obras distintas desconsidera uma versão em outra tonalidade da missa em dó maior, classificada como LM12, assim como um movimento atribuído a Leal Moreira de uma missa em pasticcio em ré maior com trechos musicais de vários compositores e sob a “autoria principal” de António da Silva Leite.

⁷¹ Optamos por não colocar os *Credos* como obras em separado neste contexto, uma vez que na maior partes destas obras a parte relativa ao *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei* estão escritos nos mesmos fôlios de partituras ou partes. E, mesmo quando em cadernos separados, estão juntos do *Kyrie* e *Gloria* na mesma cota de catalogação ou são facilmente organizáveis como tal quer seja pelo papel ou pela caligrafia do copista.

aspectos, que ainda que não possam ser confirmados cronologicamente nas obras não datadas, possam sugerir a evolução da carreira do compositor ⁷².

- LM1.1** - Missa e Credo, ré m, SATB e contínuo, 1776 (SL 145/13;)
- LM1.2** - Missa e Credo, Dó M, SATB e contínuo, s.d.
- LM1.3** - Missa e Credo, Sol M, SATB e contínuo, s.d.
- LM1.4** - Missa e Credo, Si b M, SATB e contínuo, s.d.
- LM1.5** - Missa e Credo, Mi b M, SSATB e contínuo, s.d.
- LM1.6** - Missa e Credo, dó M, SB e órgão, 1809
- LM1.7** – Missa e Credo, lá menor, s.d. (somente parte do órgão localizada até o momento)

B) Missa para vozes e órgão obrigado

- LM1.8** - Missa e Credo (pequena), Si b M, [TTB], 4 órgãos, 1807 Mafra (incompleta)
- LM1.9** - Missa e Credo (Sinfonia, Missa e Credo), Lá M, TTBB, 6 órgãos, 1807 Mafra
- LM1.10** - Missa e Credo, mi b M, SATB e órgão – 1818 (Dedicada à *Marqueza de Borba*)
- LM1.11** - Missa, Si b M, (SATB) - 1818

C) Missas para vozes e orquestra

- LM1.12** - Missa e Credo, mi b M, SATB, SATB, orq., s.d. (1777)
- LM1.13** - Missa, dó M, SATB, orq. s.d. (com 1 versão em ré maior dos movimentos corais em cópia do século XIX) – (SL FSPS 14/6 K-1 coleção de partes vocais e instrumentais)
- LM1.14** - Missa, fá M, SATB, orq. s.d.
- LM1.15** - Missa e Credo, lá M, SATB, orq. s.d. (incompleta)
- LM1.16** - Missa, ré M, SATB, SATB e 2 orquestras, 1793
- LM1.17** - Missa e Credo, si b M, SATB, orq. s.d. (“feita em 1799”)
- LM1.18** - Missa e Credo, mi b M, SATB e orquestra, 1803
- LM1.19** - Missa e Credo, lá M, SATB e orquestra, 1805 - (Credo em SL 145/9 – C-2 – partitura e partes vocais e instrumentais)

⁷² A presente lista não trata-se de uma catalogação exaustiva e críticas de todas as fontes, mas sim de uma base para os estudos estilísticos levados a cabo a respeito das missas do compositor.

2.2.1) Missas para vozes e órgão contínuo

Escrever obras para vozes somente acompanhadas pelos instrumentos de contínuo (geralmente constituído por órgão, violoncelos, fagotes e contrabaixo), estavam entre as mais importantes incumbências da carreira de qualquer compositor ligado ao Seminário da Patriarcal e Capela Real, como foi o caso de Leal Moreira. Estas obras faziam parte do repertório mais quotidiano ou destinado a festas menores, deixando o uso de orquestra com cordas de arco e instrumentos de sopros como diferencial para as festas de maior importância. Neste gênero de obras escritas para vozes e linha de baixo cifrado para órgão com função de contínuo ou para órgão *obbligato* escrito com função melódica, localizamos dez missas distintas de sua autoria.

As missas para vozes e órgão ou baixo contínuo de António Leal Moreira são uma grata surpresa quanto à variedade de abordagens formais para as partes do texto do ordinário. Ainda que sejam esperadas algumas soluções mais habituais, podemos constatar a grande inventividade e multiplicidade de escolhas por parte do compositor. No caso das missas para vozes e órgão contínuo, obras que poderiam ser vistas inicialmente como mais simples e compostas massivamente, revelam que tratam-se de trabalhos muito distintos entre si e que não seguem um modelo simplista. Estas variações podem ser observadas tanto na macro-forma das obras, na coerência harmônica do conjunto com seus contrastes e progressões, assim como nas texturas e opções solistas utilizadas. No caso das missas para vozes e contínuo, a própria limitação intrínseca das possibilidades timbrísticas comparativamente às obras com orquestra é o que leva o compositor a procurar por soluções menos óbvias numa obra específica e, neste caso, para um grupo de obras que certamente foram concebidas individualmente e não para formar um conjunto definido.

Das missas para vozes com órgão e contínuo, somente a Missa em ré menor de 1776 e a Missa em si bemol maior de 1815 possuem data até agora identificada nos manuscritos, ainda que não confirmadas como sendo datas de composição ou da cópia. Contudo, estas obras com órgão e contínuo são fundamentalmente ligadas à linguagem musical e ao gosto do século XVIII, razão pela qual consideramos que estas obras pertençam majoritariamente ao período anterior a 1800. Foi somente à partir dos anos de 1790 que começamos a observar graduais alterações na escrita vocal destas obras para, já na primeira década do século XIX, estarem mais afeitas à

uma escrita coral mais vertical e “simplificada” do ponto de vista contrapontístico que fará referencia à escrita dos coros da *opera seria* desse período. Esta decisão pela período de datação é tomada também com base na constatação documental de que missas datadas de outros compositores portugueses, do mesmo período e escritas para órgão e contínuo, tendem a não ultrapassar essa data⁷³.

Nesta investigação procuraremos comparar as missas para vozes e baixo contínuo de Leal Moreira entre si e, sempre que possível, com citações de algumas obras de outros autores que portavam elementos significativos ou congruentes para a compreensão da trajetória estilística do jovem compositor em formação e, posteriormente, para os desenvolvimentos de sua linguagem musical própria ou específica dentro do estilo vigente. Estas Missas guardam muitas semelhanças estruturais e estilísticas com algumas obras de um dos principais mestres na Patriarcal como Giovanni Giorgi⁷⁴, João de Sousa Carvalho e José Joaquim dos Santos, de compositores actuates na corte como Davide Perez, de compositores colegas de Seminário da Patriarcal e/ou da mesma geração de Leal Moreira como João José Baldi, António da Silva Gomes e Oliveira (175? – 1817), André da Silva Gomes (1752 – 1841)⁷⁵.

Entre suas obras iniciais, e uma das mais antigas datadas, está a Missa em ré menor, para quatro vozes e baixo contínuo que classificamos como LM1.1. Em cópia presente no arquivo musical da Sé Patriarcal de Lisboa (P-Lf 143/13 C-3) consta a data de 1776, ano em que Leal Moreira iniciava suas actividades como mestre substituto no Seminário da Patriarcal. Esta Missa, ainda que não encontrado o autógrafo, é a que se encontra mais difundida em número de cópias e variedade de arquivos. Somente na Biblioteca Nacional de Portugal estão depositadas seis diferentes cópias, uma na biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda e duas no arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa. Uma das cópias do século XVIII, sendo provavelmente a cópia mais antiga, é proveniente dos fundos musicais do Conde de Redondo P-Ln

⁷³ Citamos a grande missa a oito vozes e órgão contínuo de Giuseppe Totti, datada de 1793, como provavelmente uma das últimas obras de maior porte escritas na linguagem tradicional da Patriarcal com a utilização de órgão somente como contínuo. *Messa a 8 Voci Concertatta. Con Organo Fagotto e Contrabasso Obbligati. 1793.* P-Lf, 229/9/ E4; *Messa. A 8 voci Concertatta. Con Organo Fagotto e Contrabasso Obbligati. 1793.* Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. CRI-SM68.

⁷⁴ Mesmo não tendo Leal Moreira estudado directamente com Giovanni Giorgi, suas obras estão certamente impregnadas de elementos deste compositores tão paradigmáticos para a linguagem musical na Patriarcal.

⁷⁵ Há informações de que Silva Gomes, mesmo não tendo sido aluno regular do Seminário da Patriarcal em Lisboa, frequentou a escola de Santa Maria Maior e que teve entre seus mestres José Joaquim dos Santos, conforme citado no seu *Tratado de Contraponto*.

F.C.R. 138//3. O copista pode ser identificado como Manuel Marques Lagoa com base comparativa no extenso levantamento de copistas de fins do século XVIII e início do XIX ativos em Lisboa realizado por António Jorge Marques⁷⁶. Segundo Marques, este copista foi ativo na Santa Igreja Patriarcal embora, aparentemente, também tenha feito cópias para a Real Capela de Vila Viçosa e para Queluz. Trata-se também da cópia mais cuidada, realizada por copista profissional e com partitura e colecção de partes anexa.

Outras duas cópias são provenientes do antigo Conservatório Nacional P-Ln C.N. 9 e 20, sendo o C.N. 9, por sua vez, uma colecção de partes de cópia oriunda da “Congregação do Oratorio e Caza do Espirito Sancto” em cópia não datada mas com papel e caligrafia já da segunda metade do século dezenove.

Outra cópia digna de nota é a P-Ln M.M. 2348//1-6, pois trata-se de colecção de partes de ao menos três ou quatro diferentes copistas, mas que em uma das partes de soprano e na de tenor faz referência a esta Missa como: *Lial pequena* (sic), confirmando o tratamento da obra como missa breve, sendo suscinta se comparada às Missas concertadas com maior subdivisão do texto em movimentos musicais independentes. Na mesma parte de soprano ainda pode-se observar o nome do cantor ou possuidor da parte como Sor Marianna do Sacramento, o que comprova sua utilização nos conventos femininos. Segundo a catalogação feita pela Biblioteca Nacional de Portugal, este material é proveniente do fundo musical do convento de Arouca.

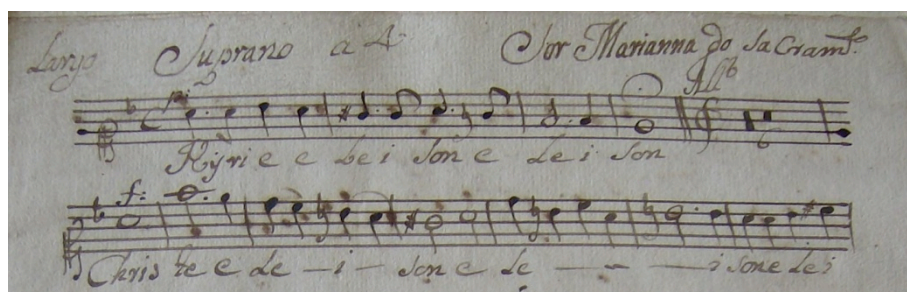


Figura 13: Leal Moreira, Missa em ré menor LM1.1. Detalhe da parte de soprano, P-LnM.M. 2348//1-6, Biblioteca Nacional de Portugal.

Esta Missa em ré menor LM1.1. pode ser caracterizada como uma missa com características de “missa breve”, uma vez que o texto do *Gloria* é dividido em quatro

⁷⁶ Marques, 2009: 848-9.

grandes partes, em contraste à divisão em nove ou dez partes recorrentes nas missas-cantata como no caso da missa em sol maior LM1.3.



Figura 14: Leal Moreira, Missa em ré menor LM1.1. Página 1, Cópia da missa em ré menor, P-Lf 145/13, Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa.

A Missa em Sol Maior, LM1.3 para quatro vozes e órgão contínuo, ainda que aparentemente menos relevante por não ter tido tanta disseminação em cópias como a Missa em ré menor, é a única missa para esta formação que até agora foi-nos possível encontrar um autógrafo. Ainda que não datado, a escrita sugere ser obra escrita até meados da década de 1780. O que caracteriza esta missa cantata é sua proximidade com a linguagem virtuosística da musical teatral ou ópera em estilo italiano. Os solos presentes já se caracterizam como árias e conjuntos operísticos sobre textos sacros, mesmo que acompanhados somente pelo órgão em contínuo. Sendo fundamentalmente mais complexos que os da Missa em ré menor, podendo facilmente pertencer a uma Missa com orquestra. As partes destinadas ao *tutti* coral alterna momentos concertados a fugatos mais ou menos estritos nas sessões já usualmente esperadas como o *Christe, Cum Sancto Spiritu* (no *Kyrie* e *Gloria*) e no *Et vitam venturi* e *Hosanna in excelsis* (no *Credo*).

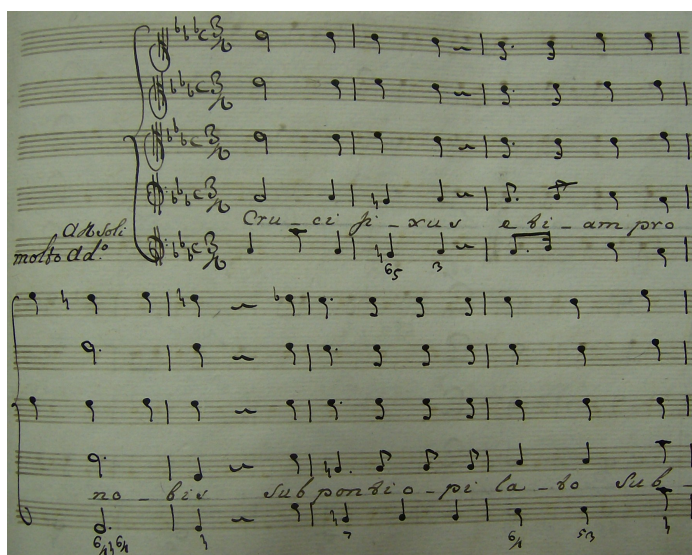


Figura 15: Leal Moreira, Missa em dó maior LM1.2. *Crucifixus* -exemplo da escrita breve e homofônica desta obra.

As Missa e Credo em dó maior LM1.2, Missa e Credo em sol maior LM1.3, Missa e Credo em si bemol maior LM1.4 e Missa e Credo em mi bemol maior LM1.5 podem, juntamente com a Missa em ré menor LM1.1, ser classificadas como pertencentes às primeira e segunda fase da carreira de Leal Moreira, o que as coloca num período de composição não muito distante uma da outra. Pode-se também concluir que todas estas obras terão sido de algum modo utilizadas nas atividades da Capela Real e Patriarcal ou do Real Seminário. Estas Missas possuem provável data anterior a 1793, pois a partir desta data suas obras sacras já apresentam outro gosto harmônico e, sobretudo melódico.

Figura 16: Leal Moreira, Missa em si bemol maior LM1.4. *Agnus Dei* - Contraste harmônico ao início do *miserere nobis*.

A Missa de 1809 em dó maior LM6, tem a singular formação de soprano e baixo vocais e órgão escrito. Duas cópias foram até o momento localizadas, ambas na BNP, sendo uma delas uma partitura de cota P-Ln M.M. 128//1 e outra uma colecção de partes cota P-Ln M.M. 2370// 1-3. Esta Missa breve de ordinário completo está escrita para uma formação bastante singular dentro do repertório luso-brasileiro, que é o de soprano e baixo vocais, com órgão contínuo.



Figura 17: Leal Moreira, Missa em dó maior LM1.6Kyrie eleison –escrita a duas vozes e contínuo.

A partitura contém a informação de *Missa Soprano e Basso e Organo/Do Snr. Antonio Leal Moreira/Pa. a Igreja d'Sam Mig.el d'Cintra/1809*. Se a informação da data for correta esta obra comprova que mesmo no século XIX os compositores ainda poderiam escrever obras sacras em estilo mais antigo, usando o órgão como contínuo e utilizando-se de estruturas contrapontísticas e harmónicas que remontam à da música composta ao menos meio século antes. Tanto a formação diminuta e singular, que indica solos e tutti denotando a previsão de um grupo de cantores e não somente solistas, quanto seu carácter breve e de escritura tecnicamente simples indicam que pode ter sido uma obra escrita sob encomenda para uma paróquia como a de “Sam Miguel de Cintra” (sic), que provavelmente contasse apenas com alguns cantores amadores e um pequeno órgão.

Da Missa em lá menor só localizamos uma parte de órgão na BNP, (com indicação de proveniência do Conservatório Nacional, vindo inicialmente do Mosteiro de São Vicente de Fora) juntamente a duas partes diferentes de soprano, uma de baixo

vocal e outra de órgão contínuo da missa em sol maior para quatro vozes e contínuo. Neste parte de órgão cifrado curiosamente há um dueto em partitura para o Benedictus que vem costurado junto à parte do órgão, que depois segue com o *Agnus Dei* em contínuo somente. Esta Missa, por suas características breves, assemelha-se à missa em ré menor LM1.1.

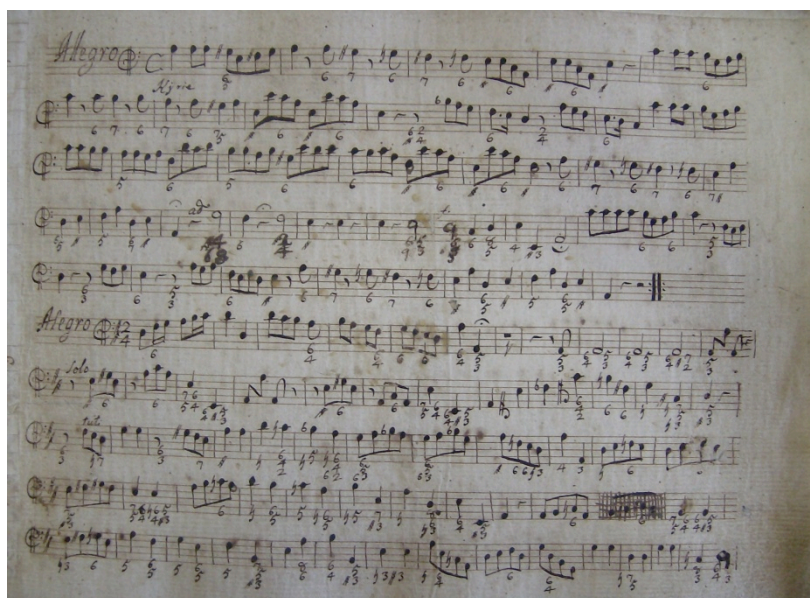


Figura 18: Leal Moreira, Missa em lá menor LM1.7. *Kyrie eleison*. Primeira página da parte remanescente de órgão.

2.2.2) Missas para vozes e órgão *obbligato*

É pois, justamente ao início do século XIX que encontramos Missas em que o órgão de modo mais permanente ultrapassa a função de instrumento de contínuo e passa a ter função melódica, como substituto da orquestra, e não mais somente como instrumento contínuo de reforço da harmonia. A linha destinada à mão direita passa a ser detalhadamente escrita, com indicações de diferentes registros a serem usados, dobrando as vozes ou com escrita de acompanhamento que emula uma orquestra. Assim são as obras datadas de 1807 compostas para a Basílica de Mafra e outras duas de 1818, sendo uma dedicada à Marquesa de Borba e outra, cujo autógrafa tem dedicatória do compositor à João Lourenço de Andrade.

A linguagem musical destas Missas com órgão escrito é bastante coerente com àquelas das outras de Leal Moreira da primeira década do século XIX, como as de 1803 e 1805 com orquestra. A fusão de estilos da nova *opera seria*, com seu gosto melódico por figurações pontuadas e bastante ritmada, assim como um ritmo harmônico mais lento que propicia mais ornamentações melódicas sobre um mesmo acorde estão entre as principais características. É também patente a presença de recitativos nos momentos de solos, emulando mais uma vez a música de teatro na de igreja.

De acordo com a documentação remanescente Leal Moreira escreveu duas Missas para os efetivos singulares do Convento de Mafra. São estas a *Missa Pequena* (Missa e Credo) para quatro vozes e quatro órgãos e outra *Missa e Credo para quatro vozes e seis órgãos*, ambas datadas de 1807.

Da *Missa Pequena* em si b maior para vozes masculinas e 4 órgãos não há partitura nem partes vocais, somente uma cópia sem data das partes dos órgãos 1 e 2 [*Missa pequena/Do Snr. Antonio Leal/Órgão 1*], e outra cópia datada de 1807 em que constam os quatro órgãos [*Sigre. Ant. Leal Ma./Messa a quattro organi/organo 1/1807*]. Curiosamente, apesar da data de 1807 presente nas partes, a música é estilisticamente muito mais ligada ao gosto dos anos de 1790 se comparada com a “missa grande” para seis órgãos, também datada do mesmo ano. Isso se dá pelo uso das vozes e dos instrumentos e, sobretudo, pelo gosto melódico muito mais ao modo da missa de 1793 que as de 1803 - 1805 e a outra Missa para Mafra também de 1807. Não seria de estranhar se esta missa tivesse sido composta ainda em fins de 1790, assim como a única missa de Sousa Carvalho para Mafra escrita em 1795. Assim como a de Sousa Carvalho, esta obra está escrita somente para quatro - e não seis órgãos. Ainda que a maior parte do repertório remanescente seja da primeira década do século XIX, não é impossível supor que Leal Moreira como Mestre da Patriarcal, e desde a década de 1780 já colega consagrado de seu mestre Sousa Carvalho, tenha composto uma Missa para Mafra ainda na última década do século XVIII.

Esta *Missa Pequena* é uma obra com ordinário completo e seguido nos cadernos de cada parte. Há algumas indicações de solos como, por exemplo, o solo de tenor em dois movimentos, na parte de órgão 2 para *Laudamus Te* e *Gratias agimus tibi*. Nas partes não datadas de órgão 1 e 2 há a indicação de “Missa pequena”. Podemos observar que o material tem traços de ter sido usado pois possui indicações de cortes. Isto dá-se, sobretudo, para evitar a retomada do texto do *Gloria in excelsis*

após o solo de tenor do *Laudamus te*, para assim seguir diretamente ao *terzeto* em sol menor do *Domine Deus*. É também digna de nota uma interessante cadência somente para a mão direita escrita na parte de órgão ao fim do solo do *Laudamus te*, procedimento pouco usual.

A Missa e Credo de 1807 para quatro vozes e seis órgão, por sua vez vem organizada em duas partituras autógrafas distintas, uma para o *Kyrie* e *Gloria* e outra para o Credo, Sanctus e Agnus Dei com as respectivas cotas de *Missa p.^a o Real Convento de Mafra Original d'Ant.^o Leal Moreira | anno 1807 (P-Mp R. Mms. 9.1 e 9.2). Credo p.^a a Real Basilica de Mafra, | Original de Ant.^o Leal Moreira. | anno 1807 (R. P-Mp R. Mms. 9.3).*

Há também coleções completas das partes vocais e dos órgãos. A partitura está escrita para 6 órgãos independentes, três linhas de vozes solistas destinado a cinco solistas alternados, com indicação dos nomes Pe. António Pedro V1, Mazziotti V1, Vigário de S. Pedro de Alcantara V2, Pe. João P[ereira]V3, Viotti V4, e uma linha separada para o coro, mas que nos momentos de *tutti* passa à textura de quatro vozes quando adiciona o dobramento das linhas superiores destinadas originalmente aos solistas.

Diferentemente da Missa de 1795 de Sousa Carvalho, também escrita para Mafra - em que a parte vocal é bastante simples, quase como um cantochão ou uma linha típica de baixo vocal de coro -, esta missa de Leal Moreira de 1807 tem solos vocais bastante virtuosísticos. Nas partes de solo com coro, as vozes solistas estão sempre diálogo com o *tutti* do coro que responde ao modo de coro masculino de ópera séria do início do século XIX, com sílabas destacadas e muitas vezes em uníssono a fazer acompanhamento para a voz solista.

Assim como nas missas de orquestra e nas de órgão escrito, esta Missa de 1807 tem a forma de Missa-cantata, com árias e conjuntos solistas no *Gloria*, em alternância de movimentos com coro, solo com coro e solos somente. Ainda que escrita para os seis órgãos, são raros os momentos em que os instrumentos tem partes diferentes a serem tocadas. O compositor usa das várias possíveis combinações entre os instrumentos, criando diálogos entre os órgãos, mas a textura é sempre homofônica, modificando apenas o acompanhamento da melodia principal.

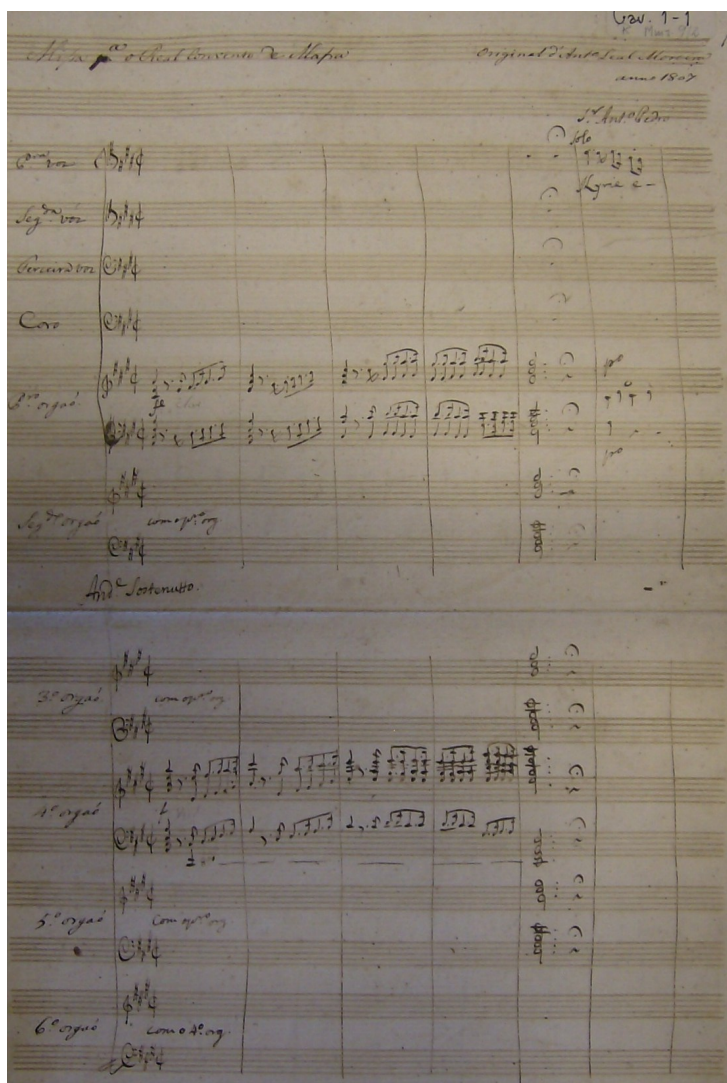


Figura 19: Leal Moreira, *Missa p.^a o Real Convento de Mafra* (1807). Página inicial.

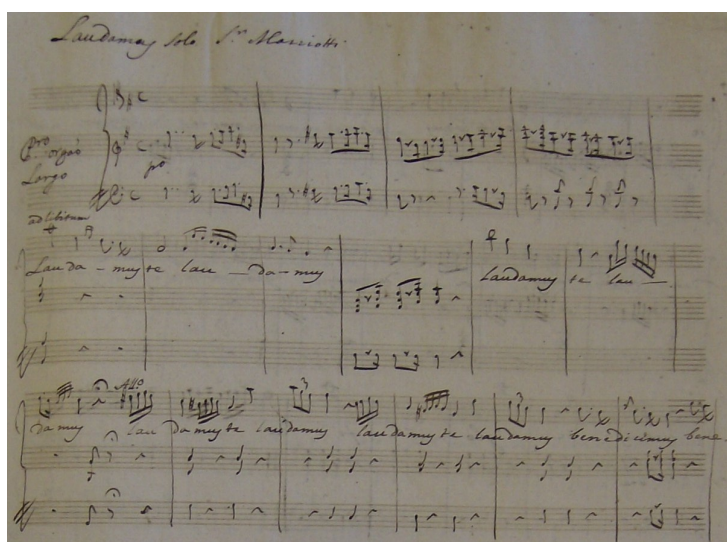


Figura 20: Leal Moreira, *Missa p.^a o Real Convento de Mafra (1807)*. Solo de tenor no *Laudamus Te*, destinado ao Sr. Mazzioti.

Das Missas com parte de órgão escrito posteriores àquelas de Mafra, chamamos a atenção para o fato de existirem duas missas datadas de 1818, já na maturidade do compositor e num período em que compôs pouco, são estas a *Missa em mi bemol maior* e *Credo em fá maior* LM1.10, dedicados à Marquesa de Borba, e a *Missa em si bemol maior* LM1.11 cujo autógrafo contém a dedicatória do compositor a João Lourenço de Andrade. Os materiais das duas obras encontram-se na BNP, com algumas partituras, partes vocais e instrumentais de instrumentos provavelmente adicionados (no caso da *Missa* LM1.10), assim como um autógrafo (LM1.11).

Nestas obras encontramos um estilo muito distinto daquele de suas obras de juventude. São claras as mudanças em sua linguagem musical e adaptação ao novo gosto mas não distante do das Missas com orquestra compostas por Leal Moreira em 1803 e 1805. A *Missa em mi bemol maior* LM1.10 tecnicamente mais acessível, provavelmente destinadas a músicos amadores ou profissionais que trabalhassem para capelas privadas da nobreza. A escrita do órgão, assim como nas missas anteriores de Mafra, funciona como um substitutivo da orquestra, ainda que não excessivamente elaborados. Na *Missa em si bemol maior* LM1.11 os solos vocais já são bastante exigentes e contam com recitativos, mesclando procedimentos da ópera italiana das primeiras décadas do século XIX, tais como vistos na Missas com orquestra de 1803 e 1805.

Do ponto de vista estrutural as obras são bastante distintas. A *Missa* e *Credo em mi bemol maior* LM1.10 é bastante mais concisa no tratamento do texto, uma vez que os andamentos do Kyrie são breves e o Gloria é dividido apenas em três grandes seções, ao modo de *Missa* breve. Não há árias solistas separadas, apenas intervenções solos alternadas com intervenções do coro. Por outro lado, a *Missa em si bemol maior* LM1.11 é uma *Missa-cantata*, ainda que de dimensões relativamente reduzidas. Tomamos por exemplo a ária de soprano do *Laudamus te*, é um grande solo em dois andamentos, em que os versos do *Laudamus te* são imediatamente seguidos por uma indicação de andamento mais vivo no *Gratias agimus tibi*, nos moldes das cavatinas de ópera.



Figura 21: Leal Moreira, Missa em mi bemol maior LM1.10. *Kyrie eleison*, com acompanhamento de órgão escrito.

2.2.3) Missas para vozes e orquestra

O tema principal desta trabalho é a Missa em mi bemol maior LM1.12 para 8 vozes e orquestra, que atribuímos como sendo a composta para o dia da Aclamação da rainha D. Maria I a 13 de Maio de 1777. Esta obra será tratada em capítulo específico. Dentre as outras Missas para vozes e orquestra, algumas características e estruturas serão discutidas de modo a traçar uma idéia geral das transformações da linguagem musical do compositor neste gênero.

Dentre as Missas para vozes e orquestra, uma das mais relevantes é certamente a **Missa em dó maior LM1.13** -*Missa a 4 / con Due Violini / Due Oboé / Due Corni, e Basso / Do S.r Antonio Leal Moreira*, conforme consta na página de rosto da partitura localizada na BNP, P-Ln M.M. 136 (SATB, vl.I, vl.II, b., ob.II, ob.II, cor. I, cor. II). Esta é, certamente, a Missa com orquestra mais difundida dentre as de Leal Moreira. Há cópia presentes na BNP, provenientes da coleção de Ernesto Vieira assim como duas cópias vindas do Conservatório Nacional de fundos que pertenceram ao extinto Seminário de São Vicente de Fora. Dentre as cópias vindas deste seminário há uma versão da missa em que o primeiro e último andamentos (*Kyrie* e *Cum Sancto Spiritu*) vem transpostos da tonalidade original de dó maior (constante em todas as outras cópias) para ré maior, o que pode ser explicado para posterior adequação das vozes ou ainda mais provavelmente para a posterior inserção de trompetes e tímpanos na tonalidade mais brilhante de ré maior. Há ainda partituras e partes na Sé de Lisboa e no fundo do Seminário de Santarém, além de duas cópias presentes em arquivos brasileiros: do Museu da Inconfidência em Ouro Preto (em duas coleções de partes do 'sec. XVIII e de meados do XIX, realizadas na cidade brasileira de Diamantina) e na arquivo da Lira São Joanense (segundo informação de seu recém-falecido arquivista, Aluísio José Viegas).

Não é difícil perceber as razões para sua considerável disseminação: o discurso musical é bastante direto, com andamentos relativamente suscintos, mas que contêm todos os elementos necessários a um bom modelo de música sacra da época. As escritas vocal e instrumental (sem violas), é tecnicamente acessível – fator que pode ter contribuído significativamente para a aceitação desta obra nos mais diversos

meios musicais em Portugal e no Brasil⁷⁷. A linguagem musical desta obra adequa-se muito à das obras da primeira fase produtiva de Leal Moreira como pode ser observado pela independência entre as vozes na escrita das cordas, assim como pelo gosto melódico.

Figura 22: Leal Moreira, Missa em dó maior LM1.13. *Kyrie eleison*, exemplo da escrita da orquestra na introdução instrumental.

Trata-se de uma *Messa di gloria*, sem a presença de *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei* e está organizada como Missa-cantata, com o *Gloria* subdividido em vários movimentos, sendo três corais e os restantes destinados aos solistas – individualmente ou em conjuntos. As várias cópias existentes desta Missa, sempre somente com o *Kyrie* e o *Gloria*, compravam que não havia um *Credo* composto especificamente para esta Missa. Um interessante exemplo de adaptação de um *Credo* a esta Missa encontra-se no arquivo brasileiro do Museu da Inconfidência em Ouro Preto em que encontra-se um *Credo* em ré maior, catalogado como P-01-07, datado de 1798 (data da cópia?) e que poderia servir como música para a continuidade da cerimônia. No entanto, devido à instrumentação deste *Credo*, que prevê clarins (enquanto a Missa prevê apenas trompas), por conter um *Agnus Dei* em fá maior, é possível sugerir que este *Credo* trata-se de obra composta para seguir-se à Missa em fá maior LM1.15 (que

⁷⁷ Dada nossa familiaridade com os repertórios luso-brasileiros de fins do séc. XVIII e inícios de XIX, podemos mesmo afirmar que muito das estruturas - e mesmo questões idiomáticas em obras de compositores atuantes no Brasil -, podem ser claramente vistas nesta obra.

também contém somente *Kyrie* e *Gloria*), tendo sido separado de sua conformação “original”. Neste caso devemos lembrar que a junção das partes musicais da Missa não eram necessariamente respeitadas como fixas. Era possível ter *Kyrie* e *Gloria* de uma obra ou compositor e o *Credo* de outra fonte.⁷⁸

O duo de soprano e tenor no *Qui tollis peccata mundi* é um exemplo modular no que toca à escrita instrumental e vocal das Missas-cantata do período. Dividido em dois andamentos (*Larghetto* e *Allegro*), utiliza-se de vários recursos técnico e expressivos que podem ser largamente encontrados nas obras dos compositores atuantes no Brasil em fins do século XVIII. Foi certamente uma obra paradigmática e que merecerá especial atenção nos estudos futuros sobre a presença de obras de compositores portugueses do séc. XVIII em arquivos brasileiros e suas possíveis influências na vida musical das várias freguesias com atividade artística no Brasil colonial.



Figura 23: Leal Moreira, Missa em dó maior LM1.13. *Qui tollis*, duo de soprano e tenor. Introdução instrumental. Escrita das cordas.

O *Cum sancto spiritu*, como usual nas Missas de Leal Moreira, propõe algumas soluções contrapontísticas que sugerem processos imitativos mas sem desenvolvê-los. Alternam-se as exposições de motivos melódicos que podem ser tidos como “sujeitos” e “contra-sujeitos” – expostos no exemplo abaixo, com transições ou

⁷⁸ A presença de cópias de obras de Leal Moreira em diferentes arquivos brasileiros, e com diferentes copistas e datações, sugere que a continuidade da execução assim como a disseminação de algumas obras que atravessaram o Atlântico foi intensa durante o século XIX. Somente no arquivo de Ouro Preto temos um *Credo* com indicação de “1798” mas com algumas partes de cópia assinada e datada de 1863; uma *Ladainha* em fá maior em cópias assinadas e datadas de 1848 e 1895; assim como a Missa em dó maior LM1.13 com cópias assinadas e datadas de 1843 e 1860.

divertimentos homofônicos ou com alguma movimentação contrapontística interna, culminando com *ritornello* instrumental e coda.

Figura 24: Leal Moreira, Missa em dó maior LM13. Fugato do *Cum sancto spiritu*. Exposição dos motivos “sujeito” e “contra-sujeito”.

Da **Missa em fá maior LM1.14**, localizamos até o momento uma partitura na BNP, P-Ln M.M. 132 e uma coleção de partes provenientes dos fundos do Seminário de Santarém localizados hoje no arquivo musical da Sé de Lisboa sob cota P-LfFSPS 15/2 K-1. A instrumentação e força vocais previstas são para o habitual SATB, vl.I, vl.II, vla., b., ob.II, ob.II, cor. I, cor. II. Assim como a Missa em dó maior anteriormente analisada essa obra é uma *Messa di gloria*, ou napolitana, não constando de *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*.

Do ponto de vista estilístico esta já trata-se de uma missa que poderia ser posta cronologicamente como pertencente à segunda fase de Leal Moreira, ou seja, os anos de 1790. Sua escrita instrumental e vocal estão mais próximas daquela das obras sabidamente pertencentes à década de 1790 que de suas obras de 1770 ou 80⁷⁹. No entanto, a forma como o acompanhamento instrumental mais “simplificado” se comporta, sobretudo nas árias solistas, já faz referência às obras compostas por Leal Moreira depois de 1788, como a serenata *Gli eroi spartani* de 1788, ou *Il natale augusto* de 1793.

⁷⁹ Estas observações dão-se ainda no campo meramente da observação por experiência com a análise de obras deste compositor e são difíceis de serem quantificadas ou objectivadas.

Como exemplificado mais adiante na análise das partes das Missas, o *Qui tollis* desta obra foi escrito para a singular formação de vozes, cordas em *pizzicato* e fagote *obbligato*. Um procedimento de certo modo similar ocorre no andamento do *Quoniam tu solus*, em que o extenso uso do oboé e fagote como instrumentos solistas em diálogo com o solista vocal também remonta ao modo como estes mesmos instrumentos são utilizados, por exemplo, na abertura de *A Vingança da Cigana* de 1794.

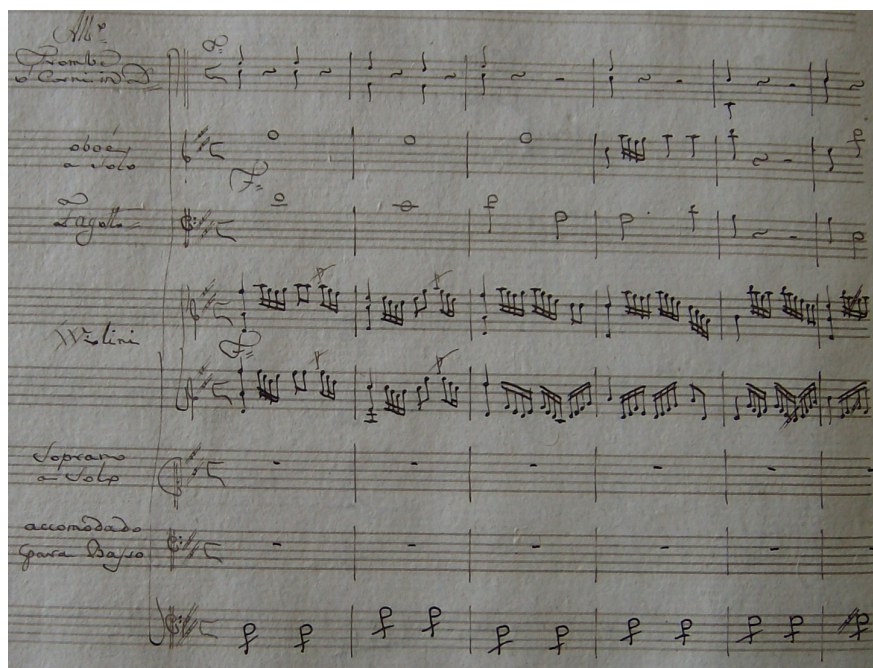


Figura 25: Leal Moreira, Missa em fá maior. P-Ln M.M. 132 *Quoniam tu solus*. Solo de soprano “accommodado para Basso”, exemplo 1.

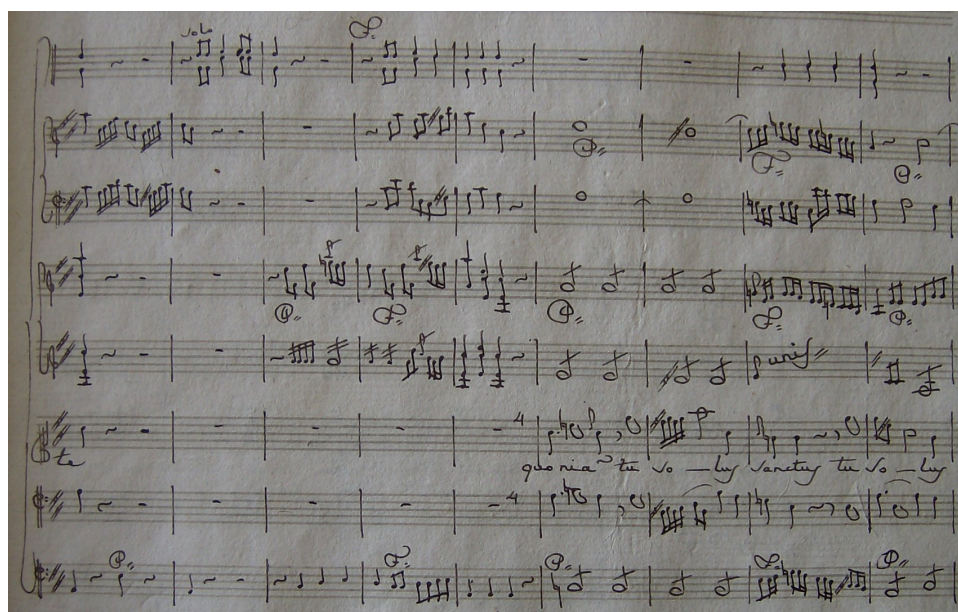


Figura 26: Leal Moreira, Missa em fá maior. P-Ln M.M. 132. *Quoniam tu solus*. Solo de soprano “accommodado para Basso”, exemplo 2.

Nestes dois movimentos, porém, a característica mais digna de nota nesta obra são as “acomodações” para alto e baixo dos solos originalmente escritos para soprano nos movimentos *Qui sedes* e *Quoniam*. Em ambos os casos não trata-se de mera transposição dos solos, mas sim de duas propostas de escritas dos solos vocais, quer sejam propostas originalmente por Leal Moreira ou não. Ainda que na mesma tonalidade, o que proporciona interessantes soluções em termos de tessituras vocais, acabam por tornar-se duas versões distintas de cada ária, ao mesmo tempo que demonstra a flexibilidade prevista para possíveis diferentes execuções dessa obra.

A **Missa e Credo em lá maior LM1.15** é uma obra, até o momento, de análise problemática, pois a única cópia em colecção de partes remanescente encontra-se no arquivo musical da Sé de Lisboa sob cota P- Lf 145/10 C-2 e está incompleta de acordo com o instrumental previsto na página de rosto da parte de órgão onde consta: *Messa a 4 con Instrummenti* (sic). Esta parte de órgão não possui cifração o que pode indicar tratar-se de uma obra já do início do século XIX em que esta prática começa a ser abandonada. Outra comprovação que esta Missa originalmente possuía instrumental adicional ao órgão são os vários compassos de espera nas partes vocais, como por exemplo dezoito compassos no *Kyrie eleison*, o que indica considerável introdução instrumental.

Esta obra possui ordinário romano completo e é uma Missa-cantata por conter vários movimentos previstos para árias solistas e conjuntos. No entanto, na observação das subdivisões dos movimentos no *Gloria* e *Credo*, constatamos procedimentos pouco usuais se comparados às outras missas cantatas de Leal Moreira conforme pode ser observado na tabela abaixo. Uma vez que a inexistência de partitura torna impossível uma análise da obra, salientamos os procedimentos que são mais notórios e que podem ser descritos a partir da parte remanescente:

- o solo *Laudamus te* não é para soprano, como usual, e sim para contralto;
- os versos correspondentes ao *Gratias agimus tibi* e *Domine Deus* são musicados conjuntamente. O *Domine Deus* usualmente corresponde ao movimento central e mais dramático do *Gloria*, sendo escrito para o conjunto dos solistas, o que não é possível determinar para esta obra;
- O quinteto solista utiliza-se dos versos *Qui tollis* e *Qui sedes*;

- No *Credo* chamamos a atenção para os versos *Et incarnatus* e *Crucifixus* sendo colocados num mesmo e curto movimento musical, prática também bastante pouco usual;
- O *Sanctus* trata-se de um movimento musical demasiadamente curto e não há especial atenção ao verso do *Hosanna in excelsis*, muitas vezes tratado como longo fugato e como movimento independente nas outras obras.

Com base nestas informações podemos observar que esta Missa trata de modo muito particular cada um dos andamentos do verso do *Gloria*, o que ajuda a comprovar a busca por variedade composicional por parte do compositor.

Dentre as Missas de grande porte, e a segunda para dois coros de Leal Moreira está a **Missa em Ré maior LM1.16**, datada de 1793 e com previsão de coro duplo e orquestra (SATB, SATB, vl.I, vl.II, vla., b., fl.I, fl.II, ob.II, ob.II, fag. I, fag. II, cor. I, cor. II, tr.I, tr.II) é a que exige maiores forças instrumentais e vocais, ainda que passível de ser comparada com a grande Missa LM1.12 para a Aclamação de D. Maria I.

No artigo “Entre a apologia do poder real e as aspirações da burguesia: manifestações musicais em torno do nascimento de D. Maria Teresa, Princesa da Beira (1793)” Cristina Fernandes dá conta de ricos detalhes da festa para as celebrações promovidas pela burguesia, representada pelo capitalista Alselmo da Cruz Sobral, ocasião para a qual foi composta a Missa a dois coros e duas orquestra LM1.16, assim como a serenata *Il natale augusto*, ambas de autoria de um dos mais importantes compositores ligados à corte – António Leal Moreira. Como lembra Fernandes:

As grandes efemérides da monarquia não fi cavam confinadas à Casa Real ou às instituições eclesiásticas que dela dependiam diretamente como a Patriarcal e as diversas Capelas Reais. As exéquias ou os festejos a propósito de nascimentos e casamentos reais multiplicavam-se pelas várias províncias do reino, mobilizavam todos os segmentos da sociedade como participantes. Não eram manifestações espontâneas, mas um exercício organizado do poder cuidadosamente encenado e sistematizado, tendo por base um ritual com parâmetros conhecidos⁸⁰.

⁸⁰ Fernandes, “Entre a apologia do poder real e as aspirações da burguesia”, 74.

Dentro da estrutura de Missa-cantata, assim como as posteriores de 1803 e 1805, a Missa para dois coros e duas orquestras possui todos os elementos da música de teatro utilizadas no contexto sacro das grandes cerimônias de fins do séc. XVIII: abertura instrumental (e nesse caso com orquestra dupla), coros, árias solistas, conjuntos (sendo o *Qui tollis* como o momento culminante) e uma grande fuga para o *Cum sancto spiritu*. Apesar de não existir uma indicação explícita, Leal Moreira foi responsável por muita da música utilizada nas celebrações em 1793 sobre o nascimento e batizado da princesa Maria Teresa, primeira infanta do casal real formado pelo príncipe D. João e a princesa Carlota Joaquina conjuntamente à cantata *Il natale augusto* e muito provavelmente esta grande missa para este conjunto de celebrações. Desta obra somente localizamos, até o momento, a partitura autógrafa depositada na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda P-La 44-XV-69.

Essa obra por si só é merecedora de uma análise aprofundada, no entanto faremos somente uma breve descrição de suas características mais marcantes. Os movimentos são bastante extensos e a missa, ainda que somente com *Kyrie* e *Gloria*, tem a mesma duração e estrutura de uma obra teatral. Grandes e complexas árias solistas, com recitativos e previsão de cadências. A citação ou repetição da mesma música utilizada no *Kyrie* para o *Cum Sancto spiritu* demonstra o sentido de unidade da obra em seu formato de *Messa di Gloria*. Leal Moreira, sobretudo em suas obras mais tardias, demonstra a preocupação com a unidade motivica e tonal de suas missas, como observaremos nas análises a seguir.

A abertura vem escrita com a separação de *Prima orchestra* (*Trombe lunghe in Dlasolré, Traversi, Violini, Bassi* - com *Fagotti*) e *Seconda Orchestra* (*Corni in Dlasolré, Oboé* - com indicação inicial de tocar o mesmo que os *Traversieri*; *Violini* - com indicação de tocar o mesmo da *Prima orchestra*; *Viole e Bassi* - com indicação de tocar o mesmo que o da primeira orquestra).

Encontramos um *Oh Salutaris hostia* entre a abertura e o *Kyrie*, o que comprova o carácter ainda mais solene desta obra. A orquestração deste movimento pressupõe uma orquestra única sem divisões, diferentemente da abertura.

No *Kyrie*, no entanto, as indicações de que grupo de instrumentos deve estar junto ao coro I ou II vem especificadas, o que torna essa missa realmente concebida para dois conjuntos, se não antifonais, que ao menos trabalham com os jogos de timbres orquestrais distintos para cada coro.

O *Gloria* segue a mesma estrutura de coros antifonais intercalados com participações solos como no *Kyrie eleison* e é a primeira das missas com orquestra em que o verso *Gloria in excelsis Deo* é cantado em uníssono pelo coro. O *Laudamus te* está escrito no tradicional molde de solo de soprano. O *Gratias agimus* introduz uma inovação: inicia-se como trio de soprano, alto e baixo acompanhado somente pelos sopros para, a seguir, ser complementado pelas vozes corais e o restante da orquestra. O *Domine Deus* é uma grande ária para tenor, acompanhado de uma orquestra somente de cordas, oboés e trompetes (ou *trombe lunghe*) e possui recitativos e cadência em sua estrutura. O *Qui tollis* é o movimento central dessa missa, sendo destinado ao quarteto solista.

A Missa e Credo em si b MLM17 (SATB, vl.I, vl.II, b., s.d.) com indicação de “feita em 1799” trata-se de uma cópia única de colecção de partes, com atribuição a António Leal Moreira, localizada no arquivo da Sé de Évora. Trata-se de uma missa breve de ordinário completo e com a informação de “feita em 1799” na página de rosto da parte de Organo - Missa a 4 Consertada / Do Snr. Antonio Leal Moreira / Feita em 1799. Há ainda indicação de autoria na parte de violino I. As duas cópias são de copistas amadores e que somente aparecem até o momento em cópias da Sé de Évora. As partes das cordas são consistentes ao estilo e podem não tratar-se de adição posterior. Apesar da data de 1799 seu estilo no modo de utilizar as vozes e escrita para os instrumentos poderiam sugerir datação para não mais tarde que a década de 1780. Não trata-se aqui da discussão *stile antico* versus *stile concertato*, mas sim de uma comparação estilística com o modo de escrever de Leal Moreira em suas fases distintas.

As partes remanescentes constam de: soprano, alto, tenor, baixo, violinos 1 e 2, violoncelo (com cifras), corni da caccia 1 e 2 e órgão (com cifras).

Os movimentos são pouco extensos e não há movimentos específicos para os solistas vocais, a exceção de um pequeno duo para o *Benedictus*. A alternância de solos e tutti dá-se somente na parte interna dos movimentos destinados ao coro. Há pequenos movimentos fugados ou com apenas sugestões imitativas no *Christe eleison*, *Cum Sancto Spiritu*, *Et vitam venturi* e *Hosanna in excelsis*.

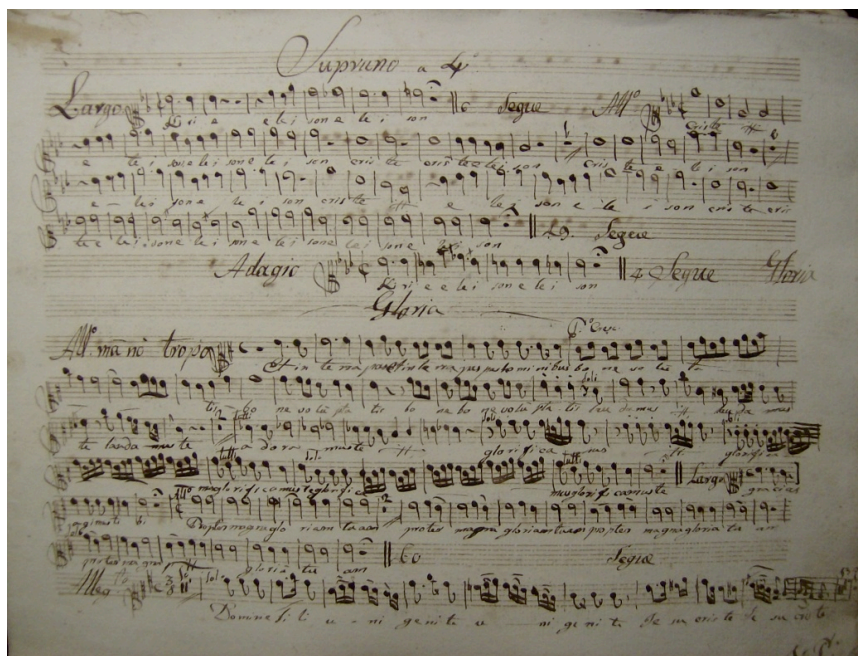


Figura 27: Leal Moreira. Missa e Credo em si b M – LM1.16. Parte de soprano.

A Missa e Credo em mi bemol maior **LM.1.18** composta em 1803 (SATB e orquestra Vl. I e II, Vla., B., fl. I e II, ob. I e II. cl. I e II, trp. I e II, cor. I e II, timp.) pode ser encontrada em partituras autógrafas da Missa e Credo, assim como da Sinfonia ou Abertura catalogada em separado, encontram-se depositadas na BNP - P-Ln sob as cotas M.M. 130// 5, M.M. 129//2 respectivamente, pertencentes ao antigo espólio pessoal de Ernesto Vieira. Há ainda uma importante cópia na Biblioteca da Ajuda sob cota P-La 44 - XV - 58. Há ainda uma bela cópia realizada por copista profissional numa versão para vozes e órgão escrito realizada em 1813 na BNP- P-Ln sob cota M.M. 124//2.

Dez anos separam a missa anterior a dois coros e duas orquestras desta Missa em Mi bemol composta em 1803 e algumas mudanças estilísticas ficam evidentes. Um dos primeiros pontos a que devemos chamar a atenção diz respeito à orquestração conforme consta na partitura autógrafa da abertura: *Violini, Viole, Traversi, Oboe, Clarinetti, Fagotti, Trombe in Bfa, Corni in Bfa, Bassi e Timpani en Dlasolre*.

O uso do clarinete na música sacra luso-brasileira será uma das grandes características das primeiras décadas do século XIX e esta missa de 1803 tem o extensivo uso deste instrumento, não somente como instrumento que modifica o colorido da orquestra, mas também como instrumento utilizado em todo seu potencial solístico. Obviamente que temos registros do uso deste instrumento por Leal Moreira em obras da década anterior, como por exemplo na ária de Alonso na farsa *A Saloia*

Namorada (1793) em uma ária que remete à sonoridade de uma banda militar. Será, porém, nesta missa a primeira notícia de utilização deste instrumento por Leal Moreira numa obra sacra de vulto.

Esta obra também já apresenta questões estruturais que a diferenciam das obras do século XVIII, ao mostrar forte influência de elementos das novas ópera cômica e séria que se desenvolvem a partir dos últimos anos do de 1790. As árias se transformam em verdadeiras cenas de ópera nestes novos moldes, como o uso dos recitativo, cavatina e finalizações em forma de *cabaletta* com coro.

O *Kyrie*, assim como o *Gloria*, são iniciados por solos vocais cujas melodias serão em seguida repetidas pelo coro. Este procedimento não é usual nas missas portuguesas do século XVIII, que normalmente usam o coro em afirmativa homofonia para realçar o texto, porém começa a tornar-se mais recorrente nestas obras mais tardias.

A última Missa escrita por Leal Moreira é a grande **‘Missa e credo em lá maior’ LM1.19** (SATB e orquestra Vl. I e II, Vla., B., fl. I e II, ob. I e II. cl. I e II, trp. I e II, cor. I e II, timp.), composta em 1805, é encontrada em manuscrito autógrafo na Biblioteca Nacional de Portugal sob cota M.M. 129//1. Além dos autógrafos, há uma importante cópia referenciada como P-Lf 145/17 C-3 no arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, sendo uma partitura em cópia de época - encadernada e a referir-se a esta missa como de *Alamiré*, para além de algumas partes completas para todas as vozes e instrumentos dispersas em outras cotas. Nos frontispícios dos originais presentes na BNP temos as seguintes indicações:

Messa a quatro voci con strumenti da potersi eseguire solamente con violini, Viole, oboé, Fagotti, trombr, Corni, e Bassi, caso ché non ci siano Flauti, Clarinetti , e Timpani / Original de Ant. Leal Moreira anno 1805

Credo a quatro voci con strumenti da potersi eseguire solamente con violini, Viole, oboé, Fagotti, trombr, Corni, e Bassi, caso ché non ci siano Flauti, Clarinetti , e Timpani / Original de Ant. Leal Moreira anno 1805

Ainda que seja uma obra já dos primeiros anos do séc. XIX, assim como na Missa de 1803, é importante a presença e indicação de clarinetes e tímpanos previstos *ad libitum*, comprovando a pretensão de que a obra possa ser executada mais que vezes que não à da ocasião originalmente destinada. É uma obra de grandes dimensões, instrumentação e complexidade mas que, no entanto, não soubemos

precisar a ocasião a que se destinava. Um manifesto de uma convocatória de músicos feita por Joaquim José Rebelo de Oliveira para uma celebração na igreja de São Vicente de Fora em Lisboa a 28 de Agosto de 1805, gentilmente cedido pela musicóloga Cristina Fernandes, coincide com a instrumentação prevista para a obra, assim como com a data no autógrafo de Leal Moreira e o nome do *Mestre* a quem se destina uma das segs ⁸¹.



Figura 28: Leal Moreira - Missa em lá maior (1805) LM1.19. Detalhe da página de rosto da Sinfonia. P-Ln M.M. 129//1. págs. 1 e 2.

Manuscrito musical da Kyrie eleison de Leal Moreira. A página mostra a instrumentação para vários instrumentos, incluindo Violino, Viola, Oboe, Clarinete, Fagote, Trompa, Trombone, Tuba, e Baixo. A partitura é escrita em notação musical tradicional, com várias medidas e notas.

Figura 29: Leal Moreira - Missa em lá maior (1805) LM1.19. Kyrie eleison. P-Ln M.M. 129//1. págs. 1 e 2.

⁸¹ Joaquim José Rebelo de Oliveira; Manifesto para uma celebração na igreja de São Vicente de Fora em Lisboa a 28 de Agosto de 1805, gentilmente cedido por Cristina Fernandes.

Assumindo-se que se trata efetivamente da convocatória para a referida obra, este manifesto dá informações cruciais sobre a grandiosidade instrumental e vocal previstas para a obra, com atenção para as “16 rabecas, 4 violoncellos e 4 contrabaixos”, assim como 7 cantores italianos a que se destinaram seges de transporte, para além de outros sete cantores portugueses dentro os melhores e mais bem pagos disponíveis.

Manifesto de 1805 de Joaquim José Rebelo de Oliveira [excerto]

A 28 de Agosto [de 1805] na Igreja de São Vicente – Missa

16 rabecas a 2400 38\$400

4 violetas dto. 9\$600

2 Boés 4\$800

2 Clarinetes 4\$800

2 Fagotes 4\$800

2 Clarins 2\$400

Timbales 9\$600

4 violoncelos 9\$600

4 contrabaixos 9\$600

Vozes

Capranica – Grátis

Zamparine – Grátis

Xiconi [Cicconi] – 4\$800

João de V. ? – 4\$800

Gori – Grátis

Xeline (Cellini) – 4\$800

Nicolao Pinheiro – 4\$800

Durão - 4\$800

António Pedro - 4\$800

José M^a Dias - 4\$800

Puci [Puzzi] - 4\$800

Patriossi - 4\$800

Aureliano - 4\$800

Jozé Bento - 4\$800

Parte [do director] - 4\$800

Sege a Miguel Jodane [Giordani/Jordão] - \$960

Sege a Mestre Leal [Moreira ?] – 2\$880

7 Seges para os Italianos – 16\$800

Seges para eu falar – 6\$400

Concerto – 3\$200

Soma tudo – 187\$040

Esta obra é a última Missa com orquestra datada de Leal Moreira e pode ser vista como estilisticamente correlata à de 1803, uma vez que compartilham elementos, sobretudo da escrita vocal, características de inícios do séc. XIX em sua renovação conjunta com a escrita da *opera seria* como visto nas obras sérias de Marcos Portugal destinadas ao São Carlos como, por exemplo, as cavatinas tratadas

como longas cenas em dois ou mais movimentos, algumas vezes acompanhadas pelo coro em suas seções finais. Para além disso, ambas as obras tem características em comum o facto de serem precedidas por sinfonias instrumentais que anunciam motivos melódicos que serão utilizados na missa. As duas obras também são muito próximas no que diz respeito ao tratamento musical do texto, pois de modo já bastante moderno apresentam recursos estilísticos e formas diretamente relacionados aos mais recentes modelos da ópera italiana, com árias com instrumentos concertados, recitativos Além dos já citados solos vocais com acompanhamento do coro ao modo da ópera séria de inícios do século XIX. Estas características refletem que, apesar de ter-se retirado da produção operática, Leal Moreira continuava atento às mudanças de linguagem, aplicando-as nas suas obras tardias. A obra traz inovações já em seu primeiro andamento, introduzindo no *Kyrie eleison* um longo e complexo solo de violino que perpassa todo o andamento, tendo as vozes como suporte harmônico e timbrístico à melodia acompanhada presente na orquestra.

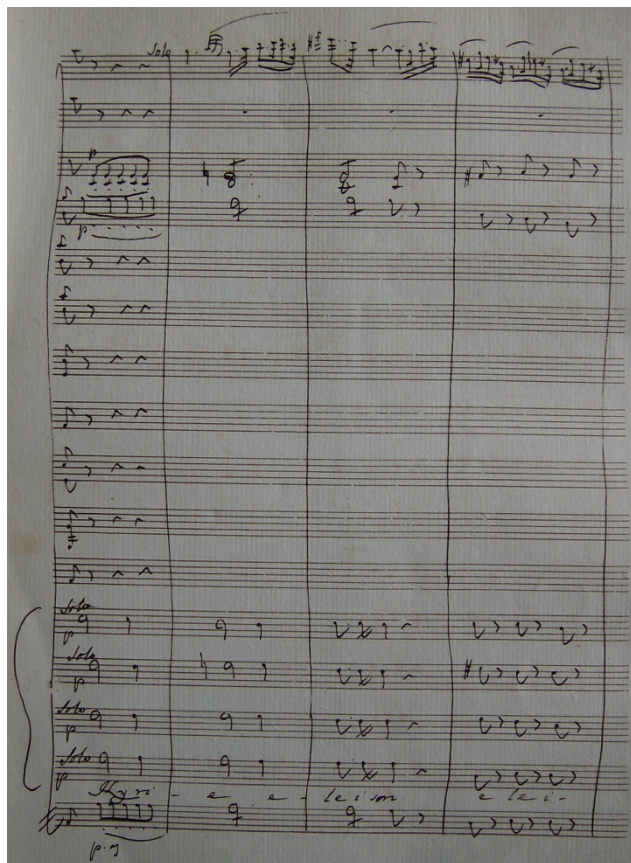


Figura 30: Leal Moreira - Missa em lá maior (1805) LM1.19. *Kyrie eleison*. Escrita do violino solo. P-Ln M.M. 129//1. págs. 1 e 2.

Digno de nota é ainda como os versos do texto são utilizados de forma distinta do usual em suas outras missas, como comentado na seção de análise dos andamentos das missas, o que denota uma nova abordagem do texto como uma grande sequência de cenas dramáticas adaptadas ao novo gosto operático.

O *Credo in unum Deum*, como usual, ainda que multi-movimentado é tratado de forma mais concisa que o *Gloria*. Apesar de serem partes complementares de manuscritos autógrafos com mesmas indicações e data, esta Missa e Credo são obras que não necessariamente procuraram uma unidade tonal como em outras missas de Leal Moreira. Enquanto o *Kyrie* e *Gloria* são estruturados em torno do campo tonal de lá maior este *Credo* foi composto em torno do campo tonal de sol maior. Os movimentos são mais concisos e de menor duração, com pequenos solos alternados com movimentos corais.

2.3) Análise dos aspectos formais genéricos

Para a análise musical das missas de Leal Moreira julgamos a coerência harmônica entre os movimentos como elemento inicial a ser compreendido e, deste modo, propomos duas formas de analisarmos a macro-estrutura das missas:

- 1) Compreendendo a obra total, com todos os textos do Ordinário (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*), como uma única estrutura;
- 2) Tratando cada parte do ordinário como uma entidade formal e harmônica distinta, independentemente das subdivisões internas dos versos e andamentos.

Dentro do arco estrutural da Missa posta em música, sobretudo se analisarmos a *Messa di Gloria* como arquitetura musical independente, o *Cum sancto spiritu* é a parte final de um esquema tripartido que tem como pontos principais o *Kyrie eleison* (que por vezes tem no fugato do *Christe* o seu ponto de equilíbrio), o *Gloria in excelsis* e o *Cum sancto spiritu*. Esta regra parece poder ser aplicada também ao movimento musical do Credo que, assim como *Gloria*, exige um tratamento como o de uma cantata em que há uma alternância de afetos entre os andamentos na interpretação quase dramática do texto litúrgico. Deste modo, para além da questão mais óbvia do seguimento da divisão simbólica do texto litúrgico, há também uma

procura por contrastes e alternâncias musicais que criem interesse musical na estrutura da obra.

Analisaremos conjuntamente as estruturas gerais das missas para vozes e órgão contínuo e das para vozes e orquestra, pois pouco diferem nestes aspectos gerais. As tabelas abaixo expõem de modo claro as questões das estruturas escolhidas pelo compositor, sobre as quais podemos observar:

2.3.1) Harmonia

De modo coerente à produção musical europeia da segunda metade do século XVIII, as obras portuguesas tendem a uma transparência harmônica que convinha ao destaque das linhas melódicas acompanhadas. No seguimento deste capítulo serão apresentados alguns exemplos de árias e coros que corroboram o já descrito por Nery e de Castro, em sua *História da Música*, quando dizem que nesse repertório “o ritmo harmónico é lento e as modulações são com frequência simples e previsíveis, pelo que o essencial da expressão emocional é confiado ao desenho melódico solístico, que no caso de Sousa Carvalho, por exemplo, é por vezes de uma particular inspiração”⁸². De fato é importante notar, como no exemplo abaixo de Sousa Carvalho, o quanto o ritmo harmónico lento, baseado apenas nas relações de tônica, dominante e subdominante, dá vazão à inspiração melódica de um compositor como Sousa Carvalho.

Violin I

Violin II

Viola

Alcione

Bassi

p

p

p

p

Ah mio ben bell' I - dol mi - o non var - car L'on - da

I - V - I I - V₇ - I IV₄ - I - V₆ - I

Figura 31: Sousa Carvalho, aria de *Alcione* ‘Ah mio ben, bel idol mio’ - Campo harmónico do desenho melódico. Comp. 1 a 7.

⁸² Nery, de Castro. *História da Música*, 106.

Para tratarmos das questões harmônicas das obras de Leal Moreira, optamos por tanto descrever a progressão harmônica interna dos andamentos, quanto por salientar também o plano harmônico geral de uma obra. Propositadamente ou não, a sucessão de movimentos das obras seguem um padrão de arco harmônico que por vezes pode ser determinado pelas necessidades expressivas relativas a cada movimento, ainda que pareça ser respeitada uma coerência com os princípio, meio e fim de uma mesma obra - como nas Missas, por exemplo. Nas Missas com orquestra de maior efetivo instrumental é evidente a preferência pela tonalidade brilhante de Ré Maior tanto para o *Gloria* como para o *Cum sancto spiritu*, o que era muito propício ao efeito de fanfarra com o uso de instrumentos como clarins (ou *trombe lunghe*) acompanhados de partes de *timbales* escritas ou improvisadas.

Sendo assim, utilizaremos as Missas para vozes e órgão de Leal Moreira como parâmetro para compreender como o compositor procura dar coerência harmônica à obra, com um arco tonal que evidencia distensão para campos harmônicos mais distantes da tonalidade geral da obra - conforme apresentada no *Kyrie*, mas sempre retornando à esta tonalidade principal no *Agnus Dei* para encerrar o conjunto da Missa e Credo.

Se observamos cada parte da Missa como um conjunto de andamentos coerentes entre si, é também notório que as seções do *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* e *Sanctus* ainda que divididas em três ou mais andamentos sempre retornam à tonalidade inicial, com exceção apenas para a missa e credo em dó maior LM1.3, cujo *Gloria* iniciado em dó maior acaba por terminar no *Cum sancto spiritu* em ré maior.

Nas Missas para vozes e baixo contínuo é sempre a melodia em cantochão que entoia a semi-frase inicial *Gloria in excelsis Deo*, iniciando a música polifônica na parte responsorial do verso, *et in terra pax hominibus*, com eventual retorno ao texto inicial. A opção pelo início da polifonia pelo texto do *Gloria* ou do *Et in terra* obviamente muda a escrita e forma de exprimir musicalmente o afeto, uma vez que para além da questão harmônica da escolha por tonalidades consideradas mais festivas e brilhantes como ré maior (LM 1.1, LM1.3, LM1.5), dó maior (LM1.2) ou fá maior (LM4). Do ponto de vista da macro-estrutura harmônica das obras, é notória esta preferência pelas tonalidades da dominante da tônica inicial da obra, funcionando como um primeiro equilíbrio modulatório para a tonalidade próxima mais intrinsecamente ligada ao tom geral da Missa.

Com exceção da Missa em ré menor (LM1.1), todas as Missas são em modo maior e preferentemente no campo tonal dos bemóis, se considerarmos as duas em dó maior como neutras (LM1.2 e LM1.6) e tendo somente a em sol maior LM1.3 como exceção.

As duas Missas com menor variedade harmônica são a LM1.1 e a LM1.6, cujos andamentos não saem da curva tonal mais diretamente ligada à tônica. A Missa em dó maior LM1.6, sobretudo, talvez por seu aparente caráter de obra para amadores evidenciado em sua simplicidade de escrita - toda composta nas tônicas maior e relativa menor, não propõe qualquer modulação interna nos movimentos ou mesmo variedade entre os andamentos ⁸³. A Missa em ré LM1.1, no entanto, apresenta uma ligeiramente maior variação em seus andamentos, sendo escritos nas tônica maior, relativa maior e na subdominante.

Dentre as Missas com maior variação no arco tonal entre os movimentos, a mais estática - quase aos moldes da LM1.1, é a missa e credo em dó maior LM1.2. Esta missa é também a que possui o *Gloria* mais desconexo por não terminar na mesma tonalidade em que começou. No entanto, a curva tonal é bastante lógica em seu trajeto modulatório, tendo apenas o *Cum sancto spiritu* final como ligeiramente discrepante: **Dó M** (I - T) – Sol M (V - D) – sol m (v - d) – Fá M (IV - S) – (S de Fá M) Si b M – Dó M (T) – **Ré M** (II grau maior). As demais missas (LM3, 4 e 5) seguem trajetos modulatórios mais previsíveis, ainda que bastante criativos e inteligentes. A Missa LM4 cujo *Gloria* é em fá maior, por exemplo, possui a seguinte sequência: **Fá M** (I – Tônica) – Si b M (IV – Subdominante) – fá m (i – tônica menor) – dó m (v – dominante menor da tônica) – sol m (ii – dominante menor da Dominante) – Mi b M (VII maior – Dominante da Dominante) – Si b M (V – Dominante) – **Fá M** (I – Tônica).

Assim como o *Gloria*, o *Credo* funciona como uma grande seção dividida em andamentos contrastantes, também possuindo uma estrutura de coerência formal e harmônica. Os versos *Et incarnatus est* e *Crucifixus etiam pro nobis* são a seção central e contrastante da macro-estrutura do *Credo*, sendo os andamentos harmonicamente mais interessantes de toda a missa. Geralmente em modo menor,

⁸³ Não obstante a obra é bastante interessante pois o compositor compensa a quase inexistente variedade tonal pela bela escrita contrapontística entre as três vozes (se considerarmos a parte de órgão como voz, independentemente da função de preenchimento harmônico como contínuo) e a constante variação das texturas entre solos e coro.

ainda que por vezes o *Et incarnatus* possa ser na relativa maior da tonalidade que será o *Crucifixus*, são também o ápice da mensagem dramático-simbólica do texto do ordinário, que Leal Moreira resolveu com andamentos cromáticos e de sofisticação harmônica e retórica. Os versos seguintes são harmonicamente um retorno gradual à tonalidade inicial do *Credo*. Temos como exemplo a estrutura harmónica da Missa e credo em sol maior LM1.3: **Ré M** (I – Tônica) – ré menor (i – tônica menor) – sol m (iv - subdominante menor) – **Ré M** (I – Tônica) – Sol M (IV - Subdominante) – **Ré M** (I – Tônica).

A estrutura responsorial do *Sanctus* também é baseada no contraste entre a tonalidade principal do *Sanctus* /Hosanna e aquela do do *Benedictus*, na Dominante da tônica ou na relativa menor. Na LM4: **Sib M** (I – Tônica) – Sib M (I – Tônica) – Fá M (V – Dominante) com retorno do Hosanna em **Sib M** (I – Tônica), o que conclui a seção do *Sanctus*. O *Agnus Dei* é sempre em apenas um andamento e na tônica principal da missa, o que dá o encerramento harmônico e formal à obra.

2.3.2) Orquestração

Um parâmetro no qual é possível verificar-se características distintas entre as obras iniciais e as mais tardias do compositor é a mudança no grau de dificuldade técnica da escrita para os instrumentos da orquestra como alteração na linguagem estilística. Como próprio da modificação do discurso musical rumo à fluidez harmônica e formal, que deu-se com a passagem de uma escrita mais barroca para aquela chamada de “galante” e, a seguir, clássica dentro do estilo vocal italianizante, a escrita para a orquestra tornou-se também texturalmente mais leve de modo a não sobrepor-se às linhas vocais cada vez mais intrincadas do *bel canto*. Neste aspecto faz-se necessária a ressalva sobre a existência de duas frentes nas escolas composicionais, evidenciando a diferença entre a preocupação dos estilos praticados no norte da Europa - em que previa-se uma maior complexidade do discurso harmônico através da aplicação de conceitos músico-filosóficos como o *Sturm und Drang* -, das correntes italianizantes que davam primazia à inteligibilidade das linhas vocais e de um discurso musical de efeitos orquestrais que culminaram no sucesso absoluto do estilo mais tardiamente chamado de “rossiniano”.

Nas obras dos compositores portugueses ativos no último quartel do séc. XVIII, é-nos possível observar mudanças graduais no modo de escrever para

orquestra. Como é natural, as obras escritas na década de 1760 e nos primeiros anos da de 70 revelam uma linguagem instrumental bastante complexa e próxima àquela praticada por Jommelli e Perez – os compositores mais influencias no meio musical português daquele período. Observamos que este modo de escrever para a orquestra caracterizou-se pela presença de elementos que davam a sensação de um sofisticado contraponto interno entre as vozes instrumentais e o solista vocal, tais como:

- constante presença de ornamentação escrita e uso de figurações rítmicas mais complexas como o ‘ritmo lombardo’;
- rápidas escalas ascendentes e descendentes nas cordas;
- baixo contínuo mais complexo;
- independência da linha das violas;
- constante dobramento da linha vocal pelas cordas;
- linhas melódicas compartilhadas entre os instrumentos.

Estas características na escrita instrumental típicas da linguagem instrumental de Jommelli – podem também ser observadas em autores como João Cordeiro da Silva, Luciano Xavier dos Santos e José Joaquim dos Santos, podendo serem vistas como própria de uma geração de compositores.

The image displays a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four measures. Each instrument part shows a distinct melodic line, demonstrating independence between the instrumental voices. Dynamic markings (f for forte, p for piano) are used throughout the score to indicate changes in volume. The Viola part is written in alto clef (C4 on the first line), while the others are in standard staves.

Figura 32: Niccòllo Jommelli, *Missa em Ré maior*. Excerto do *Domine Deus*. Independência entre as vozes instrumentais. Comp. 1 a 4.



Figura 33: Niccòllo Jommelli, *Missa em Ré maior*. Excerto do *Domine Deus*. Exemplos de ornamentação escrita e ritmos complexos. Comp. 5 a 8.



Figura 34: Niccòllo Jommelli, *Missa em Ré maior*. Excerto do *Gloria in excelsis*. Uso do 'ritmo lombardo' como figurações rítmicas complexas. Comp. 11 a 15.

Outro exemplo destes procedimentos mais “arcaicos” de orquestração como a dobragem das vozes vocais pelas cordas pode ser exemplificada numa ária do oratório *La passione di Gesù Christo Signor Nostro* de Luciano Xavier dos Santos, que mesmo sendo escrito em 1783 ainda faz uso deste procedimento cada vez menos habitual.



Figura 35: Luciano Xavier dos Santos, excerto da ária *Vorrei dirti il mio dolore* do oratório *La passione di Gesù Christo Signor nostro* (1783). Comp. 1 a 7.

Leal Moreira certamente sofreu influências mais diretas de seu mestre na Patriarcal, João de Sousa Carvalho. Este compositor, após retornar de sua formação em Nápoles por volta de 1767 - em que teve entre seus mestres o já célebre Niccòllo Piccinni -, muito provavelmente advogou um novo estilo de escrita orquestral que trazia elementos da ópera bufa para a música sacra⁸⁴.

[La sera della terza giornata nelle] Case del Commercio, in una delle Sale [...] si era tutto preparato per una cantata [...]. Il titolo n'era – Il Monumento Immortale – scritto in Portoghese da uno de' membri della stessa Giunta, e posto in Musica da Giovanni di Souza Scolare di Piccinni, con applauso, e soddisfazione. Gli esecutori furono gli stessi dell'attual servizio di Sua Maestà Fedelissima⁸⁵.

Dez anos mais jovem que Cordeiro da Silva, e com reputação de sucesso durante seu tempo em Itália, Sousa Carvalho deve ter se tornado realmente influencial com a diminuição da atividade composicional de David Perez à partir de 1775, e posterior morte em 1778, quando assume os mais importantes postos musicais junto à corte e à Patriarcal. É neste contexto de transição que a linguagem musical de Sousa Carvalho foi fundamental na sedimentação dos novos estilos entre seus alunos, tendo Leal Moreira como o mais expoente, comprovadamente pelo desafio extremo da composição da música para a celebração litúrgica da aclamação de D. Maria I em 1777 – para ser executada conjuntamente à uma obra do consagrado mestre David Perez.

A geração de Leal Moreira foi a primeira cujos estudantes não foram enviados à Itália e tiveram sua formação totalmente no Seminário da Patriarcal em durante a década de 1770. Estes jovens compositores, muito provavelmente foram influenciados pelas novas obras que sempre chegavam pelas encomendas reais e pela atuação de mestres como o já citado Sousa Carvalho, ainda que fizessem uso dos procedimentos mais antigos como o ensino e uso do *stile antico* sacro na Patriarcal, demonstraram estar atualizados com as novas tendências composicionais até que, maduramente nos anos 80 e 90, já escrevessem quase exclusivamente nos novos estilos.

⁸⁴ Devemos também lembrar que várias óperas de Piccinni estão entre as obras depositadas na biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, assim como há informação sobre a representação de algumas óperas (sérias e cômicas) nos teatros da corte, entre 1763 e 1774, período em que justamente Leal Moreira terminava sua formação no Seminário da Patriarcal.

⁸⁵ «*Es la unica diversion que Su Alteza tiene*»: melodrammi e notizie musicali tra le corti di Napoli e Lisbona nel Settecento, in *Le stagioni di Jommelli*, a cura di Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, no prelo.

Na mais antiga das serenatas de corte sobreviventes de Leal Moreira, *Siface e Sofonisba* de 1783, ainda é possível encontrar elementos da escrita instrumental mais complexa. O exemplo abaixo mostra as linhas de violinos I e II escritas com a mesma importância, assim como uma escrita independente para as violas, ainda que a linha do baixo já demonstre um ritmo harmônico mais lento.

The image displays a musical score for the 'Aria di Scipione' from the opera *Siface ed Sofonisba* by Leal Moreira. The tempo is marked 'Allegro maestoso' and the key signature is one sharp (F#). The score includes staves for the following instruments and voices: Corno in G major, Oboe, Violini (Violin I and II), Viola, Scipione (Soprano), and [Bassi tutti] (Bass). The Violini and Viola parts are characterized by rapid, intricate passages, while the Scipione and Bassi tutti parts are more melodic and slower.

Figure 36: Leal Moreira, *Siface ed Sofonisba*. ‘Aria di Scipione’. Comp. 1 a 5.

A tendência para o fim da década de 1770 foi a de dar mais liberdade às linhas vocais ao providenciar uma espécie de “simplificação” da escrita orquestral que passa a funcionar por blocos tímbricos em diálogo com as vozes. A voz passa a deixar de ser tratada como mais uma linha do contraponto para ser uma melodia a ser acompanhada pela orquestra. É claro que esta mudança é gradual, e muitos dos elementos próprios da linguagem instrumental barroca subsistem paralelamente à introdução de elementos mais modernos. Do mesmo modo que os efeitos da dinâmica orquestral de crescendos e decrescendos, atribuídos à Jommelli e Stamitz na Escola de Mannheim, foram aos poucos absorvidos pelos compositores portugueses o mesmo se deu com o ‘estilo picciniano’ trazido por Sousa Carvalho. As serenatas de corte, assim como as obras sacras, de meados da década de 1780 tendem a apresentar uma textura orquestral mais transparente comparável também às obras de Cimarosa e Paisiello, este último colega de Sousa Carvalho em Nápoles. Este padrão de escrita pode ser observada nas obras tardias de Sousa Carvalho assim como na música de Leal Moreira. Esta espécie de “simplificação” ou diluição da complexidade da textura

da escrita instrumental e do contraponto que dá lugar à prevalência da “melodia acompanhada” foi parte de uma tendência nos anos de 1780 de fusão de estruturas da *opera buffa* com as da *opera seria*. De acordo com McClymonds e Hartz:

Paisiello appears to have been a leading figure in the establishment of the new style. His broad, simple melodic lines and longer periods took centre stage, while accompaniment styles carried over entire sections with little change and seldom stepped out of the role of beat keeping repeated notes or arpeggiation except to insert brief obbligato motif ‘comments’ during vocal caesuras ⁸⁶.

Este estilo de transição renovou e “simplificou” o discurso musical ao deixar a fluidez melódica, sobretudo das partes vocais solistas, sobrepujar-se à linguagem orquestral e harmônica remanescente do barroco, considerada prolixa e já pouco eficiente. As características principais desta adaptação gradual foram:

- Aumento dos efetivos instrumentais com simplificação geral das texturas orquestrais;
- Importância para o carácter melódico do violino I, na forma de melodia acompanhada;
- Linha de violas a dobrar a linha do baixo, estando esta no papel de “beat keeping”, por meio de notas repetidas e arpejos;
- Orquestra tratada por ‘blocos’ de instrumentos e como “acompanhadora” das vozes e instrumentos solistas;
- Elementos de efeitos surpresas nas dinâmicas, como encontrados na “Sinfonia Surpresa” de Haydn.
- Frases musicais ‘fragmentadas’ ou ‘divididas’ entre as vozes e a orquestra.

Conforme visto, entre as características gerais da escrita orquestral do último quartel do séc. XVIII - também válidas para os compositores portugueses do período, está o aumento da orquestra, o que possibilitou maiores contrastes entre os diversos segmentos. A separação do tratamento orquestral por blocos de instrumentos, como sopros a funcionar independentemente das cordas, foi fundamental para uma sonoridade nova e diversa. O desenho melódico, especialmente notável nas décadas de 80 e primeiros anos da de 90, ampliou-se, com linhas melódicas mais simples e

⁸⁶ Marita P. McClymonds and Daniel Hartz. "Opera seria." In *Grove Music Online*.

frases musicais mais longas. O acompanhamento para as vozes solistas tornou-se menos intrusivo, deixando a voz brilhar, sem ser dobrada pela orquestra, assim como algumas espécies de *ostinati* motivicos e rítmicos foram também trazidos da *opera buffa* como nos exemplos abaixo, extraído da serenata *Ascanio in Alba* composta por Leal Moreira em 1785 e do oratório *Ester* de 1786. Entre as sutilezas do tramento instrumental salientamos a total independência da orquestra em relação à linha vocal, assim como a figuração fragmentada que auxilia na criação de uma ambiente de ansiedade apropriado ao espírito das personagens retratadas nas árias.

Ascanio

A - gi - ta - to oh Di - o!... Con - fu - so oh

Strings

6

Di - o de - gli af - fan - ni io so - no in brac-cio... oh

11

Di - o a - gi - ta - to oh Di - o con - fu - so

15

de - gli af fan - ni io so - no in brac - cio!..

Figura 37: Leal Moreira, *Ascanio in Alba* (1785). Aria 'Agitato, oh Dio'. Com. 1 a 19.

Andante agitato

Violin I

Violini II

Viola

Mardocheo (Alto)

Fra tan - ti se - ve - ri mo - les - ti pen - sie - ri fra tan - ti se - ve - ri mo -

7

les - ti pen - sie - ri mo - les - ti pen - sie - ri pur sen - to la

13

cal - ma, che tor - na al mio se - no, che L'al - ma vien me - no daun dol - ce pia - cer oh ma - no pie -

Figura 38: Leal Moreira, *Ester* (1786). Aria 'Fra tanti severi'. Comp. 1 a 20.

Nas obras de Leal Moreira deste período é especialmente notável, a grande concentração do interesse melódico na linha do primeiro violino. As linhas de violinos já não mais trabalham em terceiras paralelas ou possuem qualquer tipo de contraponto interno. Nota-se uma clara concepção de 'melodia acompanhada' que

por vezes alterna-se da voz solista para a linha do primeiro violino, ou para um sopro *obbligato* quando é o caso. No oratório *Ester*, composto por Leal Moreira em 1786, encontramos a quase totalidade da obra baseada neste princípio da melodia acompanhada, como pode ser observado por exemplo, na escrita da orquestra já no primeiro coro.

The musical score is for the first chorus of 'O Eterno Dio d'Abramo' from the oratorio 'Ester' by Leal Moreira. It is written in 3/4 time and features a complex orchestration. The top system includes Flutes 1 and 2 (marked 'Larghetto'), Bassoons 1 and 2, Violin I (marked 'pizzicato'), Violin II (marked 'pizzicato'), Viola (marked 'pizzicato'), Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Alto, Tenor, and Bass (marked 'pizzicato'). The bottom system includes Violin I, Violin II, Viola, Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Tenor, and Bass. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts are primarily pizzicato, with some melodic lines in the woodwinds and strings.

Figura 39: Leal Moreira, *Ester*. Primeiro coro 'O Eterno Dio d'Abramo'. Comp.1 a 14.

2.3.3) Estruturas formais nas árias

Os extensos solos vocais com orquestra na música sacra seguem convenções bastante similares às utilizadas na música dramática, tanto para as árias quanto para os conjuntos. Estas duas estruturas possuem de organização interna muito próxima, sobretudo num repertório que – ao contrário da ópera, por vezes põe em música textos por vezes com poucas possibilidades de expressão dramática. Uma abordagem mais pietista à escrita vocal sacra foi fundamental para a adaptação musical da linguagem operática ao texto litúrgico. Deste modo, salvo excessos em que o bom senso seria o limitador, o compositor tinha a liberdade de adaptar qualquer música de estilo teatral – composta expressamente ou não, a versos religiosos. Para além do *word-painting* necessário a enfatizar o texto, o compositor tinha à sua disposição, e era interessante fazer uso, de estruturas harmônicas e formais pré-definidas para escrever os solos vocais. Deste modo, as regras e padrões utilizados para a análise das árias de óperas e oratórios podem ser também úteis para o estudo das árias no contexto da música para a liturgia.

A questão formal na música vocal italianizante na segunda metade do séc. XVIII recebeu um número limitado de estudos sistemáticos comparativamente à música instrumental. Vários musicólogos abordaram a questão da análise das formas vocais, mas há discrepâncias significativas em suas metodologias e nem é possível esperar um consenso. Michael Arshagouni, em sua tese de doutoramento *Aria forms in opera seria*⁸⁷, discute sobre as divergências metodológicas de importantes autores como Reinhard Strohm⁸⁸, Mary Kathleen Hunter e Marita McClymonds⁸⁹. Arshagouni critica Strohm e Hunter por quererem analisar todo o séc. XVIII a partir de uma mesma óptica dos anos 1730 e 40 para obras estilisticamente muito distintas - como as do último quartel daquele século -, ainda que concorde que formalmente as estruturas são em sua base as mesmas. Por outro lado, Arshagouni é bastante favorável à abordagem de McClymonds pois a musicóloga não faz uso de critérios puramente instrumentais, e sim oferece possibilidades analíticas para as estruturas das

⁸⁷Michael Hrair Arshagouni, "Aria forms in opera seria of the classic period: Settings of Metastasio's "Artaserse" from 1760-1790." Tese de doutoramento, University of California, 1994.

⁸⁸Reinhard Strohm, *Dramma per musica : Italian opera seria of the eighteenth century* (New Haven : Yale University Press, c1997); Mary Kathleen Hunter, "Haydn's Aria Forms: A Study of the Arias in the Italian Operas Written at Eszterhaza, 1766 - 1783" (PhD. diss., Cornell University, 1982); Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan Opera* (Clarendon Press: Oxford, 1972).

⁸⁹Marita P. McClymonds and Daniel Hertz. "Opera seria." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (accessed August 3, 2015).

árias a partir da música de natureza puramente vocal e de como diferenciaram-se das formas instrumentais ⁹⁰. Fica claro que a importante questão é quais os parâmetros a serem utilizados para análise das formas vocais e o quanto é possível fazer uso das mesmas regras e teorias das aplicadas à música instrumental, especialmente nas árias do período do estilo galante, tipificado como um estilo de transição. Michael Robinson está entre os autores que reforçam a tese de que devem ser usados os mais variados critérios de análise de modo a atingir o objetivo, sobretudo nos casos que não se adequam facilmente aos modelos composicionais mais usuais.

It is not unknown for an author, having made a summary of arias styles, to warn that many arias pass outside any neat classification. The truth is that there are several criteria for measuring stylistic and qualitative differences, and all may have validity ⁹¹.

Numa tentativa de conciliar conceitos de autores parcialmente divergentes, Arshagouni propôs a organização de três períodos estilísticos entre as décadas de 1760 e 1780 para o desenvolvimento da ária enquanto forma, e que são plenamente aplicáveis ao repertório operático português – ferramenta fundamental para a compreensão do modo de pensar dos mesmo compositores que compõem música para a liturgia. Estas subdivisões são:

- Início de 1760 – maior uso da estrutura *da capo* (5 partes divididas em três seções), com algum uso de *dal segno*;
- Fins de 1760 – forma *dal segno* como predominante (estrutura em 4 partes em função da repetição de apenas a segunda parte da primeira seção);
- Década de 1770 – abandono gradual da forma *da capo* simples e uso de estruturas binárias, como as usadas por J.C. Bach, Mysliveczek e Mozart; alguns autores comparam as estruturas destas árias com a sonata-forma instrumental;
- Década de 1780 – ária em dois tempos (lento – rápido) como usado por Cimarosa e Joseph Haydn.

Assim como para o tratamento dado à orquestra, McClymonds e Hunter verificaram que o período da grande transição deu-se na década de 1770, em que as

⁹⁰ Arshagouni “Aria forms in opera seria”, 9

⁹¹ Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, 90.

formas simples das árias *da capo* e *dal segno* desapareceram rapidamente, sendo substituídas por vários tipos de formas binárias e ternárias em *through-composed*, assim como *rondos* – formas estas que partilhavam de algumas características da sonata instrumental e da forma concerto.

Como características da estrutura formal das árias do período, também encontradas nas serenatas de corte de autores portugueses na década de 1780, Robinson sugere que algumas árias eram também baseadas ou comparáveis à ‘sonata-forma’, em que o princípio estrutural da ária era modificado e aproximava-se da organização do primeiro andamento de um concerto clássico. Este é o caso das árias tripartidas, em que a última seção é harmonicamente modificada para modular à tônica, ainda que alguns elementos sejam específicos das formas vocais, como a falta de desenvolvimento motivico, ou qualquer relação com o material musical apresentado na primeira parte. O *ritornello* inicial e primeira seção verbal formavam o equivalente a uma dupla exposição, a seção central ao desenvolvimento, e a repetição à recapitulação⁹².

Em termos de estrutura das frases musicais, salientamos algumas características descritas por Robinson como sendo típicas de Niccolò Piccinni como o uso de frases orquestrais curtas que quebram as linhas vocais nas árias em *Allegro*. Este recurso de inserção de pequenas frases instrumentais foi conseguido pela adição de música nova nas cesuras da melodia, adicionando contraste e certa “tensão impaciente” que também servia para aumentar a extensão das subseções da ária. Robinson salienta que justamente em função desta expansão das seções era natural que a música de cada seção tendia a fragmentar-se e formar subdivisões por ela mesma.

This is a development that has often been commented upon in the contemporary instrumental sonata and symphony. The composer, instead of viewing the section as a single musical period, aimed at some kind of balance or symmetry of the phrases within the sub-unit⁹³.

Os *ritornelli* nas árias de Leal Moreira são menos extensos que os de Piccinni, conforme descritos e apresentados por Robinson. É difícil saber se este recurso já

⁹² Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, 147.

⁹³ Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, 135.

estava ultrapassado em meados da década de 1780, ou já bastante alterado, ou se era uma adaptação encurtada realizada de modo particular por Leal Moreira. Especificamente para o estudo dos tipos de árias usadas por Leal Moreira e seus contemporâneos, escolhemos duas árias do oratório *Ester* (1786), que podem ser consideradas como típicas do estilo praticado na década de 1780 de acordo com as definições apresentadas por Robinson e Arshagouni. Ao discutir *opera seria* da década de 1780, McClymonds afirma que a este tempo os compositores haviam se tornado melodistas num estilo e aceção mais moderna, ao usarem uma maior variedade de formas de árias que incluía a nova e popular forma do *Rondo espressivo* (uma ária em dois tempos, devagar-rápido), forma esta amplamente encontradas nas serenatas de Sousa Carvalho (*Numa Pompilio*, 1789) e Leal Moreira (*Gli eroi spartani*, 1788), assim como no oratório *Ester*, de 1786, exemplificado abaixo.

A primeira ária da personagem Ester é um *rondò*, em que é apresentado o motivo principal por três vezes, sendo este estruturado dentro na regularidade de semi-frases de quatro-mais-quatro compassos. O motivo principal é alternado com três seções livres distintas de extensões irregulares. A seção (C) é um pequeno recitativo que faz a conexão entre o motivo principal e a seção central da ária, em modo menor. Esta é uma quebra na continuidade da ária, que chama a atenção do ouvinte para a seção seguinte, a única distinta harmonicamente do restante do andamento. Após a terceira repetição do motivo ouve-se a última seção livre, imediatamente seguida pela coda identificável imediatamente pela resolução harmônica característica (I6 - II6 - I6/4 5/3 - I - vi - II7 - V - I).

*Dall'eterno seren delle sfere
Scendi o raggio d'immenso
piacere;
Cangia in luce l'orror,
che n'ingombra,
Ne dimostra di pace il sentier.*

*Ogni tema dal core disgombra,
Sommo Nume, d'un popolo
oppresso, che detesta contrito
ogni eccesso,
Che si umilia al tuo santo voler.*

Orquestração: violinos 1, 2, viola, Ester (soprano) com cello e baixo
Tonalidade: A maior Métrica: 2/2

Seção	Conteúdo temático	Áreas harmônicas	Compassos
A (sem introdução)	a	I - I	1 – 6
B	b	I - I	6 – 18
A	a'	I - I	18 – 23
C recitativo	c	I - V	23 – 26
D	d (minore)	vi - V	27 – 36
A	a''	I - I	36 – 43
E	e	I - I	43 – 48
F coda	f	I6 - I	49 – 58

Tabela 1 - Leal Moreira, Aria *Dall'eterno seren delle sfere* do oratório *Ester* (1786).

Figure 40 shows the first system of the musical score for the aria 'Dall'eterno seren delle sfere'. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The vocal line (Soprano) has lyrics in Italian. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The system ends at measure 24.

Figura 40: Leal Moreira. Excertos da aria *Dall'eterno seren delle sfere* do oratório *Ester* (1786). Comp. 24 a 31; Motivo principal.

Figure 41 shows the second system of the musical score for the aria 'Dall'eterno seren delle sfere'. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The vocal line (Soprano) has lyrics in Italian. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The system ends at measure 45.

Figura 41: Leal Moreira. Excertos da aria *Dall'eterno seren delle sfere* do oratório *Ester* (1786). Comp. 45 a 52. Seções C (recitativo) e D (seção livre em modo menor).

A segunda ária de *Ester* é um *allegro* em estrutura **ABA'**, com uma seção modulatória central. Assim, este andamento pode ser formalmente comparado à sonata-forma como proposto por Robinson. Esta ária tem a última seção harmonicamente modificada modulando à tônica, após um seção central contrastante e sem qualquer relação com o material musical apresentado na primeira parte.

*Di gioja, e di contento
Sento, ch'ho il sen ripieno,
E quel piacer, ch'io sento,
Mio Dio, mi vien da te.*

*Come lodare appieno
Il Nome tuo poss'io?..
Ma Tu, l'interno mio
Vedi, Signor, qual'è.*

Orquestração: *Traversieri soli* I e II, *fagotti soli* I e II, *Corni in faut* I e II, violinos I, II, viola, Ester (soprano), cello e baixo.

Tonalidade: Fá maior

Métrica: C

Allegro

Seção	Conteúdo temático	Áreas harmônicas	Compassos
A	idéia musical a	I - I	1 – 12
Exposição	idéia musical b	V - V	13 – 28
	b1 (variação de b) Uso de coloraturas vocais	V - V	28 – 39
	coda vocal	V - V	39 – 46
	coda instrumental	V - V	47 – 52
B “Desenvolvimento”	Modulação seção central	v (minore) - III	53 - 66
A' Di gioja	a'	I - I	67 – 78
	b	V6 (tonalidade predominante) - I	79 – 95

Seção	Conteúdo temático	Áreas harmônicas	Compassos
	b'1 Uso de coloraturas vocais	I - I	95 – 108
	coda vocal	I6/4 5/3 - V - I	108 – 114
	coda final	I - I	114 – 123

Tabela 2 - Leal Moreira, Ester (1786). Aria *Di gioia e di contento*.

Figura 42: Leal Moreira. Excertos da aria *Di Gioja e di contento* do oratório *Ester* (1786). Compassos 1 a 12. Quebra da linha vocal por curtas frases da orquestra, ou ritornellos.

Figura 43: Leal Moreira. Excertos da aria *Di Gioja e di contento* do oratório *Ester* (1786). Compassos 13 a 22. Distinção entre motivos líricos/cantabile e apresentação de coloraturas (comp. 120) para enfatizar o caráter emocional da frase.

A seção **A** ou exposição é definida pela apresentação das duas idéias musicais principais ou motivos (e suas expansões possíveis), inicialmente na tônica (Fá maior) com mudança para a Dominante (I - V). Esta exposição é feita com uma idéia musical lírica/cantabile simples em oito compassos (aqui chamada de **a**, na tônica), tendo um pequeno ritornello instrumental (equivalente à uma ponte harmonica) que terminal a apresentação da primeira idéia musical. O motivo **b** é apresentado na tonalidade da dominante, estabelecida e reforçada já no segundo compasso deste troço. Outro pequeno *ritornello* orquestral leva à idéia musical chamada de **b1** que é apresentação de coloraturas sem aspecto modulatório. Esta primeira grande seção é terminada por uma coda vocal, e outra instrumental.

A seção central da ária, como espécie de “desenvolvimento”, é apresentada na tonalidade da dominante menor (dó menor). Esta seção não pode ser comparada a um verdadeiro desenvolvimento como na forma instrumental pois as idéias musicais apresentadas não possuem qualquer relação com aquelas na exposição **A**, e mesmo não passam por qualquer tipo de transformação motivica ou desenvolvimento, como a própria terminologia sugere.

A ária é concluída com um *da capo* modificado, ou re-exposição. A idéia musical **a** é apresentada identicamente à da exposição, no entanto a idéia musical **b** e o material seguinte são agora apresentados na tônica por meio de uma sequência de acordes diminutos que impedem a modulação à dominante como na primeira seção da ária. A partir deste ponto os mesmos elementos musicais presentes na exposição (**A**), coloraturas e codas, são apresentados na tônica nesta recapitulação (**A'**). Esta ária possui algumas das características discutidas por Robinson como típicas do estilo de Piccinni, conforme já comentado a respeito do uso de pequenas frases orquestrais que visam quebrar a linha vocal nas árias em *allegro*.

2.3.4) Árias nos gêneros sacros

Certamente, se não há consenso entre os estudiosos para a abordagem do repertório operático, mais complexo ainda torna-se o estudo das especificidades formais das árias no contexto da música litúrgica. Estruturas utilizadas por Perez e Jommelli em suas óperas, como *da capo* e *dal segno*, aparecem de modo estilizado ou modificado na música de igreja, uma vez que a repetição do texto não segue padrões tão rígidos e pré-estabelecidos como no tratamento dos versos do libreto da ópera.

Do mesmo modo, os conceitos utilizados pelos próprios teóricos do séc. XVIII em relação aos tipos “afetivos” de árias na *opera seria*, como *aria patetica*, *aria di bravura*, *aria parlante*, *aria di mezzo carattere*, and *aria brillante*, não podem ser utilizadas para classificar os solos sacros, mesmo que eventualmente os compositores façam uso de efeitos dramáticos e padrões que remetam aos solos operáticos. As árias sacras também tendem a apresentar apenas um ‘afeto’, sem a estrutura tripartida de contrastes forçosamente presentes nas árias *da capo*.

Sendo assim, do ponto de vista estrutural e dos processos modulatórios, as árias seguem um arco harmônico que não prevê modulação para uma tonalidade distante ou constrastante à tônica. Como podemos observar no esquema proposto abaixo, no caso de uma ária em modo maior, uma das sequências mais usuais é uma breve seção central modulante. No caso das árias sacras, estas seções de instabilidade harmônica servem, sobretudo, para o retorno à tonalidade da tônica para uma re-exposição ou recapitulação modificada dos motivos apresentados na primeira parte.

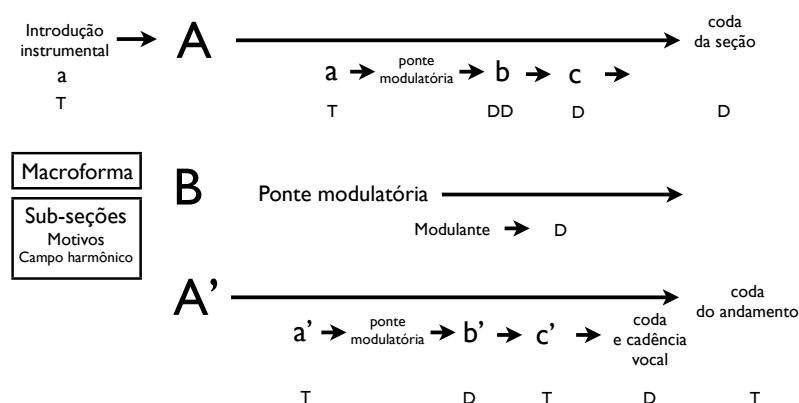


Figura 44: Esquema analítico das árias nas obras para coro, solistas e orquestra.

Apesar da emoção que o solo sacro deseja exprimir, ocorre de modo mais contido e estilizado, para evitar excessos de dramatização. Alguns casos mais raros de árias sacras com forte teor dramático podem ser encontradas no repertório português do período. Um exemplo emblemático é o do moteto a soprano solo e orquestra *Dulcis Jesu* (P-Ln. F.C.R. 216//35) escrito em 1807 por Giuseppe Totti (17? – 1832/33). Justamente pelo fato de ser uma obra completa (e não parte de outra obra), o texto e a música podem ser tratados como uma breve cantata para-litúrgica a solo, em que elementos como o recitativo e a ária em rondó podem ser utilizados.

Soprano

Violino I
Baixos

p *cresc.* *fp* *cresc.* *p*

p *cresc.* *fp* *cresc.* *p*

7

S

Je - su a - ma - - - te a - ma - - - te et ca - ra

cresc. *p* *cresc.* *p* *cresc.*

Figura 45: Giuseppe Totti. Primeira parte do *Mottetto a voce sola di soprano* (1807). P-Ln F.C.R 216//35.

S

pax mea - ca - - - ra pax

cresc. *f* *f*

S

ces - sa - - te nunc - ces - sa - te

p *cresc.* *ff*

S

non plus ma-tor - men - ta - te

f *p* *cresc.* *ff*

Figura 46: Giuseppe Totti. Momento constrastante do *Mottetto a voce sola di soprano* (1807). P-Ln F.C.R 216//35.

2.3.5) Árias com instrumento *obbligato* e conjuntos solistas

Outra característica importante a se salientar em árias de obras portuguesas do último quartel do séc. XVIII é a forte presença de instrumentos em escrita concertante que dialogam com o solista. Este recurso, bastante usual nas óperas e serenatas de corte, também pode ser visto nas obras sacras de caráter mais monumental. A orquestra da Real Câmara possuía excelentes instrumentistas de sopros, o que propiciou um significativo número de obras com participações destacadas de flautas, oboés, fagotes e trompas, mas também para violoncelos e violas em situação de instrumentos em *obbligato*. Esta complexa escrita instrumental nas obras vocais (que também podem ser encontradas nas aberturas instrumentais) tendem a funcionar por blocos de instrumentos - com função mais ou menos destacada, em diálogo com o solista vocal e o *tutti* da orquestra. Em seu trabalho, Michael Robinson incluiu uma breve discussão a respeito da participação de instrumentos *obbligati* nas partes orquestrais das árias, sugerindo que foi um recurso amplamente usado e desenvolvido por compositores como Tomaso Traetta e Niccòllo Jommelli no contexto da música napolitana na década de 1760. Os compositores portugueses nos anos de 1770 e 80 mantiveram este uso e desenvolveram-no. Em diversas árias de Sousa Carvalho e Leal Moreira podemos encontrar grupos de instrumentos de sopro a trabalhar independentemente com a orquestra, criando uma textura de *concertato* com a voz. Os solistas vocais dialogam com diferentes grupos timbrísticos da orquestra: estes novos efeitos instrumentais, incluindo o já estabelecido recurso de diferentes dinâmicas, por si só criavam um ambiente emocional que traduzia as emoções contidas no texto a ser cantado.

Ainda que o procedimento seja usual, os instrumentos *obbligati* presentes nas árias de obras portuguesas das décadas de 1770 e 80 tendem a ter uma participação mais discreta. Os instrumentos da orquestra, em solos ou em grupos, ainda que dialoguem com o solista vocal, raramente tem a mesma relevância - salvo casos mais específicos em que certamente virtuosos instrumentais convidados, ou músicos pertencentes à orquestra Real Câmara ou da Patriarcal eram chamados a atuar. Estas árias com partes mais complexas para os instrumentos, ainda raras nas últimas décadas do séc. XVIII, passam a ser predominantes na virada do século. Um interessante e invulgaríssimo exemplo mais antigo é a ária *Si nè tormenti stessi* do

oratório *Isacco figura del redemptore* de João de Sousa Carvalho⁹⁴. Nesta ária o violino solista, de grande exigência técnica, é responsável pela introdução de 43 compassos para além de várias intervenções e diálogos junto ao soprano solo.

A prática de instrumentos solistas *obbligati* em obras sacras passa a ser um recurso também bastante recorrente, com vários exemplos sobretudo nos anos de transição entre os sécs. XVIII e XIX. Entre os muito casos, citamos a ária *Quoniam tu solus* para soprano, oboé e fagote *obbligati*, da Missa em Fá LM1.14, a *Aria Latina* (1795) de António da Silva Leite (1759 – 1833) para soprano solos e órgão *obbligato*, e o *Nocturno 3o.* das *Matinas da Conceição* (1802) de Marcos Portugal (1762 – 1830) para tenor solo e fagote *obbligato*.

The image displays a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 66 to 69, and the second system covers measures 70 to 74. The instruments are Violino (Vln.), Violino I (Vln. I), Violino II (Vln. II), Soprano (S), and Bass (Bs.). The Soprano part includes the lyrics: "si m'inspi - raa - mor quan-to da - te mi vie - - - -". The Violino part features a complex, technically demanding melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The Violino I and II parts provide harmonic support with simpler, more sustained notes. The Bass part provides a steady, rhythmic foundation.

Figura 47: Sousa Carvalho, *Isacco figura del redemptore*. Ária ‘*Si nè tormenti stessi*’, solo de soprano com violino *obbligato*. Comp. 66 a 74.

⁹⁴ João de Sousa Carvalho. Ária *Si nè tormenti stessi* do oratório *Isacco figura del redemptore*. P-La 48-III-36.

No *Quoniam tu solus* da Missa em Fá maior, LM1.14, de Leal Moreira podemos observar um exemplo típico da escrita de instrumentos *obbligati* muito usual até meados da década de 1790, quando estes instrumentos eram tratados como intervenientes no discurso musical, mas no geral ainda de modo coadjuvante.

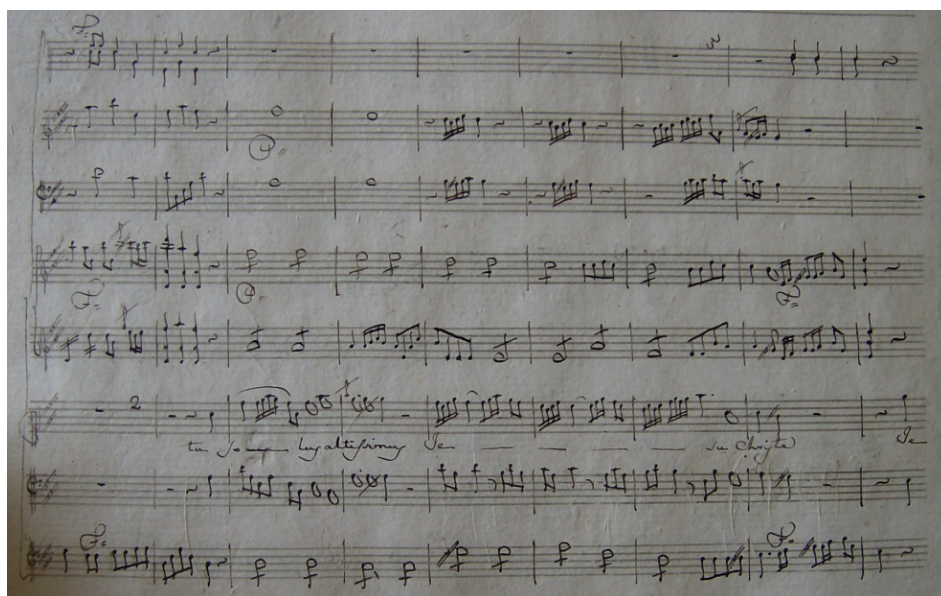


Figura 48: Leal Moreira, *Quoniam tu solus* da Missa em Fá maior LM1.14. Solo de soprano, também “accomodado para baixo”, com oboé e fagote *obbligati*. Comp. 32 a 40.

Ainda entre as obras sacras de Leal Moreira, é importante chamar a atenção para as *Matinas do Coração de Jesus* de 1791, obra paradigmática na transição estilística do compositor. Nestes responsórios, é possível observar várias árias com a presença de instrumentos *obbligati*. Citamos o verso do *Responsorio 7º*, para soprano solo e fagotes solistas, uma vez que é especialmente relevante, a escrita para dois fagotes solistas nas obras sacras com orquestra. Este uso remete à prática comum da Patriarcal de obras para o baixo contínuo expandido, em que o uso concertante dos instrumentos como fagotes e violoncelos tornar-se bastante usual nas últimas décadas do séc. XVIII e primeira do XIX.

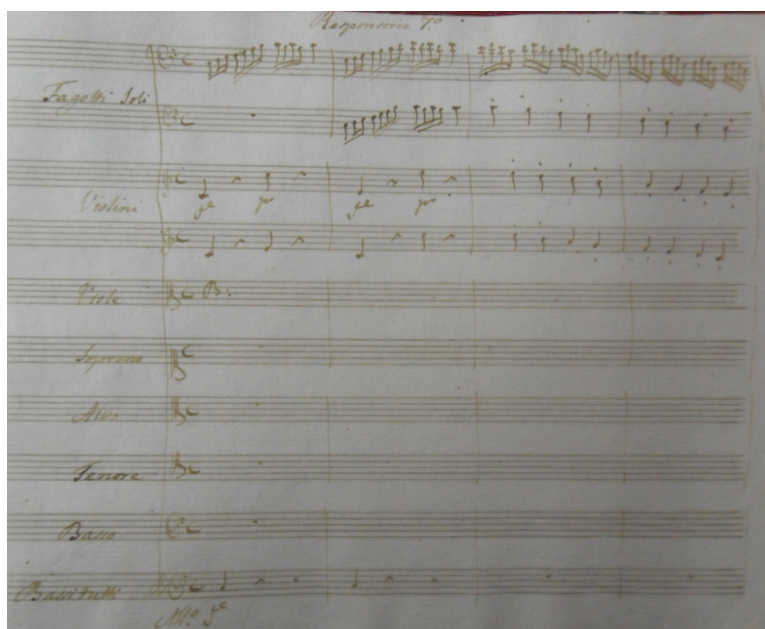


Figura 49: Leal Moreira, início do *Responsorio 7º* das *Matinas da Conceição de Nsa. Sra.*, 1791. Exemplo de escrita concertante para os fagotes. Comp. 1 a 4.

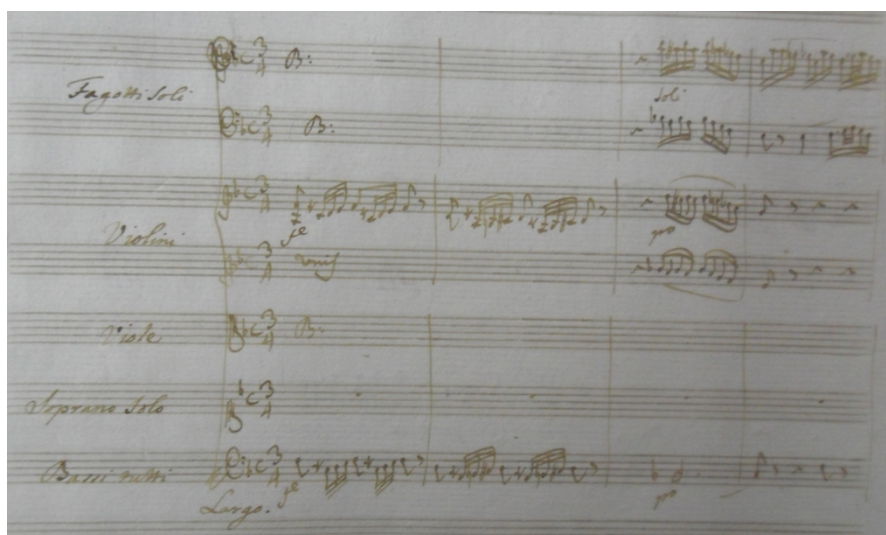


Figura 50: Leal Moreira, verso para soprano solo *Responsorio 7º* das *Matinas da Conceição de Nsa. Sra.*, 1791. Exemplo de escrita concertante para os fagotes. Comp. 1 a 4.

A obra de Silva Leite é estruturada para violinos I e II, baixo, soprano solo e órgão *obligato* e está entre as obras compostas para as freiras cantoras do Convento da Avé Maria do Porto. A escrita solística para o órgão é bastante sutil, pois apenas em alguns momentos é que tem um papel independente do resto da orquestra, limitando-se na maior parte da obra ao papel de reforço harmônico e timbrístico. De

todo modo é notável a extensão da introdução instrumental e mesmo dos vários ritornellos ao longo da ária ⁹⁵.

Figura 51: Silva Leite, *Aria Latina*. Solo de soprano com órgão obbligato. Comp. 1 a 5.

Figura 52: Silva Leite, *Aria Latina*. Solo de soprano com órgão obbligato. Comp. 28 a 33.

Na obra de Marcos Portugal, datada de 1802, e já com características composicionais que configuram as mudanças de gosto com o início do séc. XIX em total convergência com os novos elementos da *opera seria*, o fagote obbligato é tratado factualmente como solista, tendo um papel de destaque de introdução dos motivos para além de intenso diálogo com o solista vocal.

⁹⁵ Apenas a título de consideração esta obra singular foi composta para mulheres cantoras e tem a particularidade de constar notadas todas as impressionantes cadências do solista vocal, algo bastante invulgar no repertório vocal setecentista português.

3o. Responsório das Matinas da Conceição de 1802 em Dó Maior
Verso a Solo de Tenor

Marcos Portugal
1762 - 1830

Allegro comodo

Figura 53: Marcos Portugal, 3o. *Responsório das Matinas da Conceição* (1802). Solo de soprano com órgão obbligato. Comp. 1 a 6.

A orquestração diáfana assim como o ritmo harmônico lento, que vão se configurando como um dos principais elementos para o total desenvolvimento do *bel canto* e que caracterizariam a música italianizante das primeiras décadas do séc. XIX, já começam a tomar forma nas obras deste período de transição estilística. O instrumento *obbligato* e o solista vocal passam a ter papel de igual destaque.

Figura 54: Marcos Portugal, 3o. *Responsório das Matinas da Conceição* (1802). Solo de soprano com órgão *obbligato*. Comp. 70 a 75.

Conforme comentado nas características gerais das árias de Leal Moreira e demais compositores de seu período, a estrutura tripartida das árias em geral também costuma ser válida para os duetos. Contudo, nas obras portuguesas analisadas, a escrita para dois solistas têm a particularidade formal da necessidade da apresentação do mesmo tema pelas duas vozes individualmente, ainda que modificados para adaptação harmônica por ser a segunda exposição – como regra geral -, no tom da dominante. A seguir a este procedimento, as vozes unem-se em movimentos paralelos em terceiras ou sextas – com possibilidade de algum diálogo, para em seguida iniciarem a “exibição das coloraturas” e a finalização da primeira seção. Após uma breve seção modulante e instabilidade harmônica, o mesmo processo descrito acima é repetido com pequenas alterações, novamente apenas para adaptação melódica em função de todos os motivos serem apresentados no campo harmônico da tônica.

Para os andamentos em conjuntos de três ou mais solistas, a estrutura é mais variável em função do número de entradas do tema pelas vozes individuais ou em pequenos duetos – funcionando por blocos -, mas ainda assim a estrutura tripartida das modulações e repetições permanece a mesma por questões de coerência formal e harmônica. A estrutura escolhida pelo compositor para a primeira seção – que é finalizada na dominante -, é repetida na última seção com as devidas adaptações para o campo harmônico da tônica.

2.3.6) Estrutura formal dos coros / Fugas e fugatos

Assim como nas árias e demais formações solistas, também os coros tendem a seguir um padrão em sua organização formal, tanto do ponto de vista estrutural quanto das texturas utilizadas. Entre as soluções encontradas, optamos por organizá-los segundo as texturas da escrita vocal mais recorrentes, e que podem constar num mesmo andamento, sendo algumas mais características de certos períodos:

- a) escrita contrapontística não-imitativa: escrita mais vertical ou homofônica; vozes em “uníssono” ou “oitavadas”.
- b) escrita contrapontística imitativa, ou fugatos e “falsos” fugatos.

Trataremos inicialmente da primeira variante, sendo os fugatos tratados em sub-seção independente deste capítulo.

24 4. *Quoniam tu solus Sanctus*
Allegro Vivace
tutti

Soprano
 Quo - ni-am tu so-lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus

Alto
 Quo - ni-am tu so-lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus

Tenore
 Quo - ni-am tu so-lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus

Basso
 Quo - ni-am tu so-lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus

Organo e Continuo
 6 5 6 5 6 5 6 5

Figura 55: Leal Moreira, Missa em ré menor. *Cum sancto spiritu*. Exemplo de escrita homofônica.

Andante
tutti

Soprano
 Pa - trem om-ni-po - ten - tem, Fac-to-rem coe - li et ter - rae, vi - si -

Alto
 Pa - trem om-ni-po - ten - tem, Fac-to-rem coe - li et ter - rae, vi - si -

Tenore
 Pa - trem om-ni-po-ten - tem, Fac-to-rem coe-li et ter - rae, vi - si -

Basso
 Pa - trem om-ni-po-ten - tem, Fac-to-rem coe-li et ter - rae, vi - si -

Organo e Continuo
 # 6 # 6 #7 6 f 4 6 5

Figura 56: Leal Moreira, Missa em ré menor. *Credo*. Exemplo de escrita com imitação rítmica.

A forma ‘fuga’ no séc. XVIII, sobretudo no campo da música vocal, foi utilizada de modo diverso na Itália e em Portugal daquele preconizado no séc. XIX pelo ensino aos moldes do Conservatório de Paris, assim como dos estudos de cariz musicológico de influência germânica que punham o contraponto de J. S. Bach como modelo idealizado de linguagem contrapontística e imitativa. Trata-se, portanto, de outra corrente de uso do contraponto vocal, já nos ditames da adaptação do *stile*

antico palestriniano como revisto pelo estilo galante, em que a ‘fuga’ ou ‘fugato’ tendia mais ao efeito de solenidade do que propriamente a uma estrutura rígida e formal a ser seguida. Pestelli, em seu capítulo sobre estilo galante no livro *The Age of Mozart and Beethoven*, quando reflete sobre os verbetes ‘contraponto’ e ‘fuga’ da *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et de métiers* (1751 – 1752) conclui que críticos e teóricos a partir de meados do séc. XVIII viam a fuga estrita como um problema para a inteligibilidade do discurso musical, sendo algo prolixo e mesmo indesejável.

Rousseau allocated little more than twenty lines to entry ‘Contrepoint’ and under the entry ‘Fugue’ he specified, after describing fugal technique, that it generally served to create ‘du bruit’ rather than beautiful melodies, and to show off the musician’s learning rather than to fall pleasingly on the listener’s ear ⁹⁶.

Nesse período, o estilo *galante* se tornou o centro de todas as discussões, especialmente no trio de Berlin: Marpurg, Quantz, e C.P.E. Bach. Marpurg, influenciado pela cultura francesa e tendo sido o intermediário de Rameau na Alemanha, foi o líder deste grupo e autor de uma vasta obra teórica centrada em uma idéia: de que o estilo *galante* é um conceito oposto ao estilo *gearbeitet* (elaborado e contrapontístico). Ao tratar dos conceitos de Marpurg, Pestelli reforça que esse conceito ganhou força em seus *Handelbuch bey dem Generalbasse* (1755 – 60) e no *Kritische Briefe über die Tonkunst* (1760 – 4). Mas será sobretudo em seu *Abhandlung von der Fugue* (1753), um estudo mais antigo e dedicado a fuga, que Pestelli encontra explicações mais concretas para o conceito de fuga no estilo galante.

Marpurg resorts to the term *galant* to describe fugal treatment which is freer than Bach’s, with a variable number of parts and a certain emphasis on the upper melodic line. Marpurg’s attitude was tolerant: this *galant* style definitely existed and even affected fugal writing, but it was to be accepted only in moderation; it certainly could not replace the strict style of Bach’s fugues – at the most it could make it more flexible and attractive ⁹⁷.

Ao menos de modo prático, foi esta a forma e conceito de fuga praticada na Itália e em Portugal na segunda metade do séc. XVIII, e será a que encontraremos na obra de Leal Moreira. É possível notar, como dito por Marpurg, que nestes

⁹⁶ Pestelli, *The Age of Mozart and Beethoven*, 1988, p. 6.

⁹⁷ Pestelli, 1988, p. 9.

andamentos chamados de ‘fugas’ há sempre uma preocupação em criar um efeito de música mais austera e antiga, tipificado pelo uso das métricas em *alla breve*, sendo, no entanto, muito livre quanto à forma e o próprio uso do contraponto. O que caracteriza estas fugas é a necessidade da exposição do sujeito nas vozes, mas o que será desenvolvido após o recurso imitativo é bastante flexível, ditado pelo tempo disponível para a composição e erudição do compositor, assim como a função ou solenidade da obra.

Como exemplifica Santiago Kastner, no prefácio à edição das *Fugas* de João da Madre de Deus, compositor português atribuído à segunda metade do século XVIII, a Fuga Ítalo-ibérica (análise dedicada à fuga para instrumentos de teclas, mas também aplicável à vocal) realiza-se sobre uma estrutura a duas vozes, como no caso das ‘Fugas para Órgão’ de João da Madre de Deus, podendo uma terceira voz adquirir uma certa presença real ⁹⁸. As demais vozes são complementares que ora surgem, ora desaparecem, sem apresentar vida individual. Não representam, essas últimas, elemento orgânico indispensável à estruturação fundamental da Fuga.

Ainda segundo Kastner, as sonoridades vazias decorrentes da escrita a duas vozes distantes entre si são geralmente evitadas através de acordes de considerável densidade harmônica que inclusive podem conduzir a um clímax. O contexto duma escrita característica dos instrumentos de tecla não despreza o contraponto livre. As exposições do tema alternam como divertimentos, por vezes ricos em seqüências barrocas; no entanto, a exposição temática inicial e também a final orientam e consolidam a forma fugada. Numa fuga ítalo-ibérica pode verificar-se mais do que um pedal. Muitas delas são percutivas, nos casos instrumentais, lembrando a maneira repetitiva e *battente* dos pedais em algumas fugas e fugados de Alessandro Scarlatti e Francesco Durante. A sintaxe harmônica é extremamente livre; abundam as dissonâncias e não faltam os trítomos. Todo o *lay-out* acusa liberdades consideradas intoleráveis na fuga do tipo franco-alemão e ainda menos na fuga escolar de procedência germânica, agarrada às regras de Fux, que refletem um modelo específico e idealizado e não a prática de então.

Nery corrobora a conclusão de Kastner quanto à liberdade formal e criativa relativamente aos processos imitativos na música portuguesa tanto instrumental quanto vocal no séc. XVIII:

⁹⁸ José da Madre de Deus; Santiago Kastner (Ed.). *Fugas para Órgão do século XVIII*. Portugaliae musica Série B; 45. Fund. Calouste Gulbenkian: 1984.

As to imitation, which is so important in Baroque music and becomes its key element in the time of Bach, it is used in a very free way. [...] So we see that even in this period of around 40 years, in which one is used to admitting a complete influence of Italian music and of Italian Baroque over Portuguese music, such influence is moderated and adapted, and in many ways differs from Mainstream Baroque composition elsewhere in Europe⁹⁹.

Sobre as formas fugadas como utilizadas por Leal Moreira (assim como seus mestres e contemporâneos portugueses e italianos como João de Sousa Carvalho, José Joaquim dos Santos, André da Silva Gomes, Niccòllo Jommelli e David Perez - apenas para citar alguns exemplos), já tivemos oportunidade de levantar semelhante questão quanto às estruturas utilizadas por José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830), compositor da Capela Real e Imperial no Rio de Janeiro de 1808 à sua morte em 1830¹⁰⁰. Os elementos característicos da escrita vocal fugada que podem ser verificados nas obras de Nunes Garcia, que era contemporâneo de Leal Moreira, são os mesmos utilizados em Portugal já desde a segunda metade do século XVIII.

Uma visão da musicologia luso-brasileira das últimas décadas do séc. XX tendia a ver estes fugatos como formas equívocas ou “menos literatas” comparativamente ao modelo contrapontístico centro-europeu. Talvez por desconhecerem os paradigmas da música sacra italianizante do séc. XVIII, procuravam comparações com a escrita imitativa de compositores como Johann Sebastian Bach, e não o modelo da imitação vocal à Palestrina como utilizados por compositores como Jommelli e Perez.

Sobre as questões relativas a estes andamentos imitativos na música de Nunes Garcia, e plenamente aplicável a Leal Moreira, Cleofe Person de Mattos faz uma longa consideração nos *Comentários à Margem de um Catálogo* em seu *Catálogo Temático das Obras de José Maurício Nunes Garcia*¹⁰¹.

Seria impossível classificar como autênticas fugas todos os trechos construídos à base de um sujeito e resposta, acompanhados de contraponto mais ou menos constantes, rotulados sob tal indicação pelo compositor. A formação contrapontística de inexistia no incipiente ensino musical do Brasil, e não permite subentender prática polifônica nos conjuntos que atuavam em igrejas. Os grandes mestres do classicismo beneficiaram-se dessa formação, e, embora a polifonia não fosse mais a sua linguagem, dava-lhes outros recursos no tratamento de formas mais evoluídas. Não há nem poderia haver rigor “barroco” na elaboração da forma da fuga

⁹⁹ Nery, “Italian models”, 1990: 221.

¹⁰⁰ Bernardes, Ricardo. “A Missa de Nossa Senhora da Conceição de 1810 de José Maurício Nunes Garcia como sua principal obra de transição estilística.” Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006.

¹⁰¹ Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das Obras de José Maurício Nunes Garcia*. Ministério da Educação e Cultura/MEC. Rio de Janeiro, 1970.

na obra do Pe. José Maurício. Seja lembrado que J. S. Bach, às vésperas do desaparecimento do compositor brasileiro, ainda não fora revelado aos próprios europeus. Em geral J.M. trata como fuga real sujeitos tonais e devemos constatar que nem todos os elementos de uma fuga estão sempre presentes. Alguns exemplos mais acabados têm pedal, e expõem o sujeito em outros tons, mas o período modulante é limitado. Outro aspecto menos severo da construção formal de suas fugas é o de fazer acompanhar a primeira exposição do tema por um contraponto que não tem função de contra-sujeito. Num dos casos em que o sujeito aparece desacompanhado nas vozes (*Missa em Mi bemol* de 1811), um contraponto se faz ouvir no órgão acompanhante. Outra fraqueza do tratamento que o Padre Mestre dá a essa forma é a escassa presença de “stretti” sem forma canônica. O que não nos impedirá de, acompanhando a terminologia do compositor, chamar de “fuga” aos trechos por ele assim classificados, embora se trate, em muitos casos de “fugatos”, ou trechos limitados a uma “exposição”, ou simplesmente uma peça construída na base de imitações, em estilo fugado, sem seguir o “plano” de uma fuga¹⁰².

Os estudos de Person de Mattos, realizados em fins dos anos de 1960, parecem ter sido os primeiros realizados na musicologia luso-brasileira sobre as formas musicais utilizadas na música sacra do período investigado. Person de Mattos, em função da então falta de estudos específicos sobre o assunto, procurou justificar a estrutura dos fugatos vocais – que diferia daquele usado na tradição germânica, baseado numa suposta má qualidade de formação musical dos compositores na colônia do Brasil. No entanto, hoje vemos que as características apontadas como deficitárias eram aquelas da fuga vocal italianizante, sendo válidas tanto para Nunes Garcia quanto para Leal Moreira.

É interessante notar que Person de Mattos já constatava e descrevia as características mais correntes dos andamentos fugados nas Missas do compositor do Rio de Janeiro, válidas também para aqueles compositores atuantes em Lisboa, uma vez que ambos certamente tiveram modelos e paradigmas semelhantes em suas formações musicais, seja na Patriarcal em Lisboa ou na formação mais informal no Rio de Janeiro do período colonial.

J.M. utiliza a forma “fuga” no “Christe eleison” de três missas, mas é sobretudo no final do “Gloria” que aparecem quase sistematicamente trechos fugados. Nesses casos, o “Cum Sancto Spiritu” é dividido em dois movimentos contrastantes: um lento, de proporções reduzidas, e um vivo, quase sempre uma fuga, sobre o mesmo texto do lento, ou só com o “Amen”. Algumas missas apresentam duas fugas, uma em cada um dos trechos citados¹⁰³.

¹⁰² Mattos, *Catálogo temático*, 1970: 357.

¹⁰³ Mattos, *Catálogo temático*, 1970: 362.

Jommelli constrói um ‘fugato’ ou fuga moderna em estilo galante, em que o sujeito é estruturado em figurações longas ao modo de cantochão harmonizado, com imitação em quintas perfeitas. O contra-sujeito só é apresentado ao fim da exposição do sujeito e tem caráter de resposta, sendo mais rítmico e movido. Chama a atenção para o uso do baixo contínuo que, conjuntamente às linhas da orquestra, são utilizados como reforços harmônicos desde o início da fuga, não dobrando as vozes e nem mesmo fazendo parte do cânone ou imitação.

Figura 57: Niccòllo Jommelli, *Kyrie* da *Missa de Réquiem* (Edição Breitkopf).

The image displays a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. The score is a fugue for 'Cum Sancto Spiritu'. The lyrics are 'A - - - - - men, a - - - - -'. The Soprano part begins with a whole note 'A', followed by a half note 'men', and then a quarter note 'a'. The Alto part begins with a half note 'A', followed by a quarter note 'men', and then a half note 'a'. The Tenor part begins with a whole note 'A', followed by a half note 'men', and then a quarter note 'a'. The Bass part begins with a whole note 'A', followed by a half note 'men', and then a quarter note 'a'. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'A - - - - - men, a - - - - -'.

Figura 58: João de Sousa Carvalho - Missa em Ré Maior para, 4 vozes, cordas, oboés, trompas e trompetes. Fuga do *Cum Sancto Spiritu*. P-LfMs. 49/5.

No exemplo do *Cum sancto spiritu* da Missa em ré maior de João de Sousa Carvalho, a escrita é mais ‘conservadora’ por ser mais elaborada, uma vez que as vozes são ativas e independentes no contraponto e apresentam movimentação e interesse do ponto de vista do desenho melódico e da função contrapontística. Ainda que não presente no exemplo acima, as linhas da orquestra tendem a dobrar as linhas vocais, salvo em momentos mais específicos em que cessa a imitação e ocorrem os episódios mais homofônicos ou de contraponto não-imitativo.

Como exemplo de uma escrita de ‘fugato’ que fica a meio caminho entre uma escrita tida como mais conservadora e outra mais moderna, apresentamos o *Benedictus* da Missa de Réquiem a 4 vozes, fagote obrigato e baixo contínuo de Davide Perez. Neste caso, de escrita menos elaborada na questão imitativa, o compositor apresenta o sujeito da fuga isoladamente – ainda que dobrado pelo órgão. Podemos observar, no entanto, que o tratamento do contraponto tem a preocupação em somente realizar a exposição do ‘sujeito’ em todas as vozes, sem existência específica de um contra-sujeito. Este procedimento faz com que as vozes “auxiliares” limitem-se a ser um acompanhamento harmônico da voz que está a apresentar o tema melódico principal, com funções mais harmônicas que contrapontísticas ou imitativas. Este aspecto reflete também no próprio desenho melódico das vozes ‘auxiliares’, que

Figura 59: Davide Perez, *Benedictus da Missa de Réquiem* a 4 vozes, *fagotto obbligato* e baixo contínuo (Transcrição de Maurício Dottori).

2.3.7) *Ritornello* instrumental nas codas dos fugatos vocais

Chamamos a atenção para outra característica singular e importante que pode ser encontrada nas fugas das Missas com orquestra de Leal Moreira, assim como também em contextos similares em obras consultadas de Jommelli, Sousa Carvalho e, mesmo mais tardiamente, Marcos Portugal e Nunes Garcia ¹⁰⁴. Trata-se de uma espécie de *ritornello* instrumental que acontece nas codas dos fugatos vocais, onde ocorre a inserção de um motivo instrumental totalmente novo - de melodia acompanhada e de caráter bastante leve, em contraste à solenidade do restante do andamento. Neste momento a escrita perde completamente o caráter imitativo e o motivo apresentado assemelha-se a uma melodia de caráter ‘popular’ ou ‘profano’ – como inicialmente definido por Person de Mattos, sendo um elemento de conexão instrumental entre as partes da coda final do andamento.

Findos os processos imitativos, este *ritornello* melódico funciona como uma resposta da orquestra às linhas das vozes já em escrita homofônica. A respeito deste uso de melodia de peculiar leveza nas fugas de José Maurício há apenas uma pequena menção por Cleofe Person de Mattos em seu Catálogo Temático, porém sem se aprofundar na reflexão ¹⁰⁵.

Os “concertantes” (da Missa de São Pedro D’ Alcântara de 1809) revelam progresso, e o Gloria conclui com uma das mais bonitas fugas escritas por José Maurício. Nela se intercala, como na Missa do ano seguinte, um motivo popular ¹⁰⁶.

Não sendo exclusivo das missas, recurso semelhante pode ser observado nas seções fugadas em muitas obras com orquestra como, por exemplo, na seção final de

¹⁰⁴ Não nos é possível dizer que este era um recurso comum à todos os compositores portugueses do período pois não o pudemos identificar em Missas com orquestra de Luciano Xavier dos Santos, David Perez ou André da Silva Gomes a que tivemos acesso no decorrer desta investigação. Levantar a ocorrência deste recurso em todo o repertório de missas com orquestra de autores luso-brasileiros pode ser um assunto para outro trabalho mais direcionado e específico.

¹⁰⁵ Este recurso aparece na maior parte dos movimentos fugados na obra de José Maurício Nunes Garcia, assim como aparecerá na próxima Fuga desta Missa no Cum Sancto Spiritu. Pode-se citar o mesmo recurso idiomático em várias obras suas: Cum Sancto Spiritu da Missa São Pedro de Alcântara de 1808, nos finais fugados dos Salmos Laudate Dominum e Laudate Pueri de 1813, Cum Sancto Spiritu da Missa Pequena de 1813, assim como no final da fuga do Cum Sancto Spiritu da Missa do Carmo de 1818.

¹⁰⁶ Mattos, 1970 p. 363.

um *Te Deum* em Ré Maior de João de Sousa Carvalho¹⁰⁷ e mesmo na importante Missa em Dó Maior de 1775¹⁰⁸. Nestes casos, assim como na Missa de David Perez de 1761¹⁰⁹, tais processos melódicos nos contextos das codas homofônicas das fugas e fugatos a que chamamos de *ritornello* instrumental são ainda muito menos extensos – dois compassos em média, e sem caráter melódico definido. Nos exemplo mais antigos, estas pequenas seções de escrita para orquestra funcionam como pequenos elementos de perguntas e respostas da orquestra com os cantores. No exemplo abaixo, Sousa Carvalho faz uso de dois motivos distintos, no entanto com apenas um compasso cada, e ambos com a mesma função de conexão entre duas seções. Sousa Carvalho joga com o elemento surpresa para com o ouvinte, pois para as conexões com padrões melódicos e instrumentação distintas são seguidas de uma mesma resposta fortemente cadencial por parte dos cantores sendo, contudo, cada uma delas desenvolvida diferentemente.

Figura 60: João de Sousa Carvalho, *Te Deum* em ré maior. Exemplo do *ritornello* instrumental. (Transcrição de Ricardo Bernardes).

Nas obras mais tardias, como nos exemplos de Leal Moreira, Marcos Portugal e José Maurício estes *ritornelli* instrumentais passam a ter importância melódica e mesmo estrutural. Nas missas de Leal Moreira pudemos identificar o uso deste recurso na Missa em dó maior LM1.13, na Missa em fá maior LM1.14e na Missa para dois coros em ré maior LM1.16. Ainda que utilizados de modos distintos, inclusive na

¹⁰⁷ João de Sousa Carvalho. *Te deum em ré maior*. P-La 48 – IV – 18.

¹⁰⁸ João de Sousa Carvalho. *Messa a quatro vocci* (1775). P-Ln M.M. 5016.

¹⁰⁹ David Perez, *Messa a Oto Vocci* (1761) P-La 44-XV-54.

extensão, apresentam-se como uma inserção galante, mesmo por vezes em ritmo de dança, no contexto de um movimento que propunha-se solene e arcaizante.

Na Missa em dó maior LM1.13, Leal Moreira ao fim do processo imitativo da fuga do *Amen* apresenta uma primeira conexão instrumental melódica de sete compassos para preparar a próxima intervenção cadencial do coro. Na repetição da conexão instrumental esta é apresentada de modo fragmentado, em duas semi-frases de dois compassos que apresentam a primeira parte da conexão melódica - que funcionam como perguntas e respostas entre a orquestra e o coro, para a seguir apresentar a segunda parte da conexão instrumental com os restantes 3 compassos. Deste modo, o compositor não foge à regra de apresentar duas vezes a mesma conexão instrumental, tendo, no entanto, a preocupação de que não fossem idênticas.

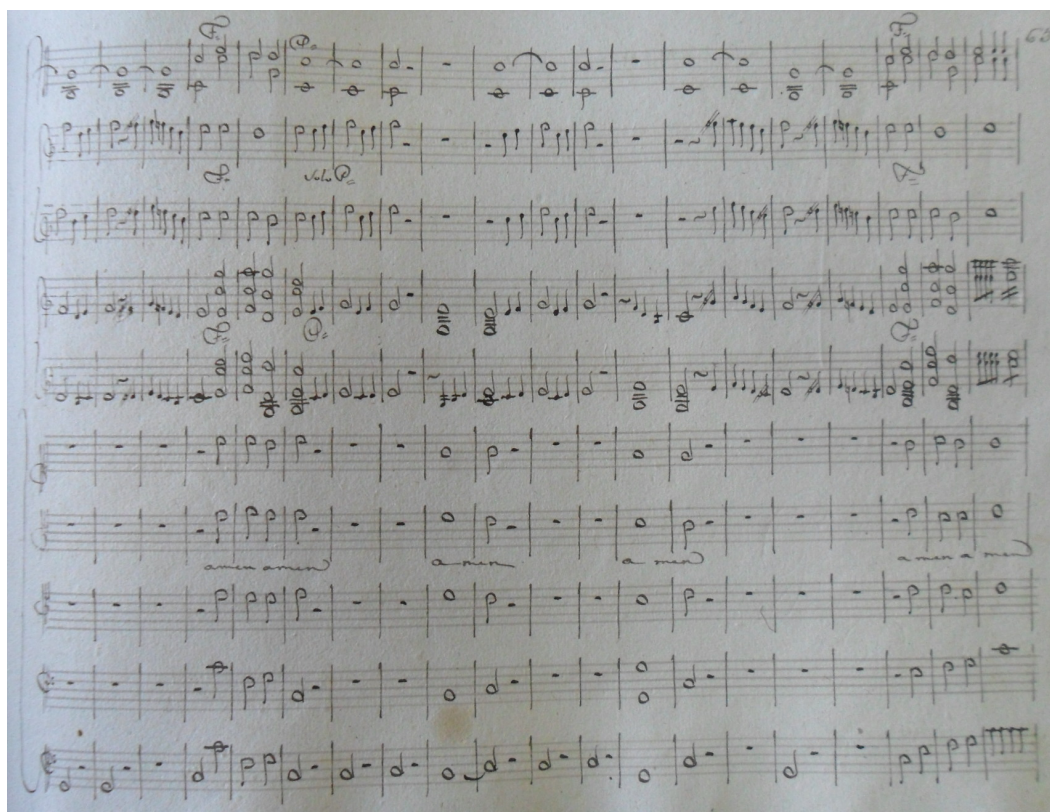


Figura 61: Leal Moreira, Fuga do *Cum sancto spiritu* da Missa em dó maior LM1.13. Ritornello instrumental ao fim do andamento. Comp. 112 a 131.

Outro caso de repetição modificada da conexão instrumental aparece na Missa em fá maior LM1.14. Chamam-nos a atenção as duas longas e distintas conexões instrumentais, com 13 e 15 compassos respectivamente, entre as codas ou conclusões nas respostas cadenciais do coro. A primeira intervenção da orquestra é baseada numa melodia de escalas ascendentes e descendentes apresentadas pelos oboés e a seguir

pelas cordas com pontuações realizadas pelos trompetes. A segunda intervenção, por sua vez, faz uso inicial de efeitos mais estáticos de notas longas nos trompetes, oboés e cordas com fragmentos melódicos de escalas ascendentes nos oboés, para a seguir repetir a segunda metade da primeira intervenção, criando memória melódica ao preparar o ouvinte para a resposta cadencial por parte do coro.



Figura 62: Leal Moreira, Fuga do *Cum sancto spirito* da Missa em fá maior LM14. Primeiro rittornelo instrumental ao fim do andamento. Comp. 123 a 143.

2.3.8) A escrita policoral na música portuguesa da segunda metade do século XVIII

Conforme já discutido no capítulo 2, o repertório da Patriarcal no século XVIII passou por um importante processo de ‘italianização’ como muito bem descrito no estudo “To make Lisbon a new Rome” de João Pedro D’Alvarenga que, ao discorrer sobre o manuscrito anônimo intitulado ‘Breve Rezume de tudo o que se canta em cantochao, e canto de orgao pellos cantores na santa igreja patriarchal’, conclui que, ao menos para as primeiras décadas do séc. XVIII –, havia uma preferência por obras em *stile pieno* em relação àquelas no mais moderno *stile concertato*. Com um grande gama de influências sabemos que este não se tratava de um repertório estático que era simplesmente importado, mas sim de um processo muito mais sutil de aculturação e adaptação dos estilos à realidade musical portuguesa, com absorção de elementos advindos tanto da própria música sacra quanto da ópera, envolvendo uma considerável porção de consciência história enquanto as mudanças davam-se polarizadas entre a tradição e a novidade, entre modelos estrangeiros e a produção local.

Com o passar dos anos, as mudanças estilísticas no grande volume de obras remanescentes de João Rodrigues Esteves e Giovanni Giorgi sugerem que gradualmente modelos napolitanos e um genérico estilo ‘galante’ vieram a suplantiar os modelos romanos no repertório da Patriarcal. O *stile concertato* teria se tornado dominante, restringindo o *vero stile* à liturgia penitencial, mas sobretudo, a um tópico da expressão musical ¹¹⁰.

Não obstante, um dado relevante é que dentre as obras constantes no ‘Breve rezume’ estudado por D’Alvarenga há uma clara maior presença de obras policorais. Neste repertório de 127 peças identificadas individualmente, 104 eram para oito vozes (ainda que somente duas com uma voz solista concertada), uma para seis vozes, três para cinco e quatro para quatro vozes. Estas obras envolviam uma variedade de práticas performativas, desde polifonia *a capella* e *a capella reale* (isto é, polifonia sem acompanhamento ou com acompanhamento de órgão), ao *falsobordone* e

¹¹⁰João Pedro D’Alvarenga. ‘To make of Lisbon a new Rome’: the repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s. *Eighteenth-Century Music* 8/2,179–214. Cambridge University Press, 2011. p. 184.

contraponto improvisado sobre o cantochão, alternados em várias combinações¹¹¹. Do mesmo modo o manuscrito *Mottetti di diversi Autori à 8 vocci*, P-La 47 – VII – 13 também sugere que ao longo de todo o séc. XVIII uma série de obras policorais dos sécs. XVI aos inícios do XVIII permaneceram no repertório da Patriarcal.

Neste contexto era natural que os compositores da Patriarcal e os estudantes do Seminário vissem nas obras a mais vozes o ideal de solenidade e de domínio da arte composicional no contexto sacro. Para este efeito as obras destinadas às mais solenes e grandiosas celebrações fossem obras para dois ou mais coros acompanhados por orquestra, que fundissem os mais variados estilos de escrita em *stile antico* e *concertato*, estilizados e adaptados ao gosto da música de cariz teatral. Soberbos exemplos destas fusões de estilos contrastantes eram os *Te Deum* para o dia de São Silvestre a 31 de Dezembro, sendo a obra de António Teixeira composta em 1734 para 20 vozes reais e orquestra torna-se um dos exemplos máximos.

Na segunda metade do séc. XVIII também encontramos várias obras a seis, oito ou mais vozes de compositores ligados à Patriarcal, tais como David Perez, José Joaquim dos Santos, José Alves Mosca, João de Sousa Carvalho e mais tardiamente, Leal Moreira, Marcos Portugal e José Totti – apenas para citar alguns nomes.¹¹² José Joaquim dos Santos (1747 – 1801), tido como grande contrapontista, foi o compositor de que tivemos oportunidade de investigar mais obras policorais e de carâteres distintos, algumas em puro *stile pieno* ou *stile vero*, como no caso do *Te Deum* de 1779¹¹³.

¹¹¹ D'Alvarenga, 'To make Lisbon', 194.

¹¹² Já em princípios do séc. XIX na Capela Real do Rio Janeiro, em obras escritas durante a permanência corte portuguesa entre 1809 e 1821, também é possível encontrar obras a seis e oito vozes de autoria de José Maurício Nunes Garcia.

¹¹³ P-La 48-V-5-108.



Figura 63: José Joaquim dos Santos. *Te Deum* (1779). Exemplo de obra em *stile pieno*, toda em notação branca, sem intervenções solistas e sem indicações de dinâmicas. Não são encontrados processos imitativos ou fugados.

Esta obra em notação branca, sem quaisquer indicações dinâmicas ou escrita concertante para as vozes, apresenta linguagem harmônica modal e discurso musical a faz soar como de compositores portugueses do séc. XVII. Numa linguagem menos estrita está o *Dixit Dominus* a 12¹¹⁴ vozes uma vez que é uma obra que, ainda que mantenha o *stile pieno* - com escrita coral em blocos sem intervenções solistas, tem uma linguagem harmônica tonal mais clara.

¹¹⁴ P-Lf Ms. 193/55.

84

S. solo tutti
pax ho - mi-ni-bus *p* in te - rra pax ho -

A. *p* in te - rra

T. *p* et in te - rra

B. solo
pax ho - mi-ni-bus

S. solo tutti
pax ho - mi-ni-bus *p* in te - rra

A.

T. *p* et in te - rra pax

B. *p* et in

S. te - rra in te - rra pax *p* in te - rra pax ho - mi - ni -

A. te - rra in te - rra pax

T. te - rra in - te - rra pax *p* in te - rra

B. te - rra in te - rra pax *p* et in te - rra

Org.

Figura 64: José Joaquim dos Santos. Missa a 12 vozes e baixo contínuo em si bemol maior. *Et in terra pax*. Exemplo de escrita concertada para solistas e três coros.

Ainda do mesmo compositor, e já bastante tardiamente em 1792, encontramos a Missa em si bemol maior a 12 vozes e contínuo¹¹⁵. Esta obra é estruturada como uma Missa-cantata, e apresenta uma interessante fusão de estilos, com modernas árias solistas intercaladas com andamentos escritos numa polifonia estrita que lembra obras de décadas anteriores.

¹¹⁵ P-LfMs. 193/23.

341

S. cca - ta qui to - llis pe - cca - ta mun - di

A. to - llis pe - cca - ta pe - cca - ta mun - di

T. llis pe - cca - ta mun - di pe - cca - ta mun - di

B. Qui to - llis pe - cca - ta mun - di

S. Qui to - llis pe - cca - ta mun -

A. Qui to - llis pe - cca - ta mun -

T. Qui to - llis pe - cca - ta mun -

B. Qui to - llis pe - cca - ta pe - cca - ta mun -

S. Qui to - llis pe - cca - ta mun -

A. Qui to - llis pe - cca - ta mun -

T. Qui to - llis pe - cca - ta mun -

B. Qui to - llis pe - cca - ta mun -

Org.

Figura 65: José Joaquim dos Santos. Missa a 12 vozes e baixo contínuo em si bemol maior. *Qui tollis peccata*. Exemplo de escrita coral, com aspectos imitativos para solistas e três coros.

Esta obra, aparentemente única no repertório português de fins do séc. XVIII, apresenta em seu próprio ‘anacronismo’ das combinações entre vozes solistas e corais, assim como a linguagem harmônica e indicações ‘modernas’ de articulações para as vozes o seu maior interesse. José Joaquim dos Santos escreve em praticamente

todas as combinações e estilos presentes no repertório vocal da Patriarcal como pode ser exemplificado nos exemplos abaixo. No primeiro exemplo, parte do *Et in terra pax*, demonstramos a interação e alternância entre solistas e as vozes corais. No segundo exemplo, Qui tollis peccata mundi, está um exemplo de uma escrita contrapontística e imitativa, assim como linguagem harmônica, que remetem à escrita de obras semelhantes de João Rodrigues Esteves ou Giovanni Giorgi.

Em compositores como Alves Mosca a escrita em *stile pieno*, ainda que já tardiamente, aproxima-se daquela encontrada em obras de João Rodrigues Esteves e Giovanni Giorgi, como por exemplo no fugato de seu Dixit Dominus em dó menor de 1771.

The image shows a musical score for a fugato from the 'Dixit Dominus' by Alves Mosca (1771). The score is in D minor and features eight vocal parts (S1, A1, T1, B1, S2, A2, T2, B2) and an organ (Org.). The lyrics are 'et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum a-men sae-cu-lo-rum'. The organ part begins at measure 148.

Figura 66: Alves Mosca, Dixit Dominus em dó menor (1771) Fugato final ao estilo de Rodrigues Esteves e Giovanni Giorgi.

Relativamente a grandes Missas policorais com orquestra durante os reinados de D. José I e D. Maria I, uma das obras mais monumentais é a Missa em mi bemol maior de 1761 de David Perez¹¹⁶, a oito vozes reais, composta para o batizado do Príncipe D. José (1761 – 1788), filho primogênito de D. Maria, futura rainha. Nesta

¹¹⁶ P-La 44-XV-54.

Missa-cantata, Perez habilmente utiliza-se de estruturais antifonais com jogos de respostas entre os coros escritos homofonicamente, como escreve em forma fugata, com destaque para o *Cum sancto spiritu* em que, para além das oitos vozes dos coros adiciona dois sopranos solistas, fazendo deste um andamento a dez vozes reais.

The image shows a handwritten musical score for a Kyrie eleison. The score is written on multiple staves. At the top, it is labeled 'Org: David Perez' and 'Meja a 8. Voz Real = 6'. The tempo is marked 'Largo'. The key signature is one flat (B-flat major). The score includes parts for Oboe, Flute, Trombone, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and various vocal parts including Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal parts are marked 'Ato Voce'. The score is divided into measures, with some measures marked with '44' and 'XV'. The bottom of the page has the tempo marking 'Largo' and the key signature 'B-flat major'.

Figura 67: Davide Perez, Missa em mi bemol maior (1761). Kyrie eleison.



Figura 68: Davide Perez, Missa em mi bemol maior (1761). Fuga a 10 vozes reais no *Cum sancto spiritu*.

Sendo assim, para além dos grandes *Te Deum* para fim de ano, a policoralidade era utilizada nas grandes obras com orquestra destinadas às celebrações ligadas à família real, à exemplo do foco de interesse deste trabalho, para a cerimônia de Aclamação de D. Maria I em 1777. Tendo como modelos as obras de seus predecessores e mestres, Leal Moreira escreveu a Missa de 1777 e apenas mais duas obras a dois coros: sendo o *Te Deum* de 1786 para a citada celebração de São Silvestre e uma Missa em ré maior (LM1.16) para uma cerimônia similar àquela da Missa de Perez para o infante D. José, desta vez para o batizado da infanta D. Maria

Teresa, Princesa da Beira em 1793.

Desde a grande obra inaugural de sua carreira como compositor profissional, até a Missa de 1793, Leal Moreira demonstra domínio da escrita policoral, tanto na escrita por blocos corais em escrita antifonal, à estruturação de fugatos a 8 vozes reais como consta na análise da Missa de 1777 realizada ao fim desta seção.

The image displays a handwritten musical score for a fugue from a Mass in D major (1793) by Leal Moreira. The score is organized into two systems of staves. The top system features instrumental or vocal parts with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The bottom system contains the vocal parts, with lyrics in Portuguese written below the staves. The lyrics include 'amen amen', 'in gloria Dei Pa-tris', and 'Dei Pa-tris Dei'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values, characteristic of 18th-century manuscript notation.

Figura 69: Leal Moreira – Missa em ré maior (1793). Fuga do *Cum sancto spiritu*.

Este repertório, que pode ser visto como de transição entre linguagens, agrega elementos do estilo antigo ainda ligado ao contraponto praticado em Portugal nos séculos XVI e XVII às inovações harmônicas e de escrita vocal solística do estilo concertado. À exceção dos andamentos fugatos a escrita tende a ser bastante vertical, em textura acordal com movimentação homorrítmica entre as vozes. O texto é posto silabicamente, sem muito jogo contrapontístico entre as várias linhas melódicas envolvidas. Estes elementos são bastante evidentes na escrita da Missa em mi bemol maior de 1777, assim como nas obras com vozes e orquestra de outros compositores contemporâneos de Leal Moreira. É uma adaptação modernizante da escrita vocal policoral que, com a presença da orquestra, também dialoga com efeitos instrumentais de imitação antifonal, assim como de momentos de interesse melódico restrito à orquestra fazendo com que as vozes cumpram a função de complemento harmônico e timbrístico. É portanto um repertório belíssimo e singular, que faz deste anacronismo de fusão de técnicas e estilos como o elemento mais precioso e característico da produção musical luso-brasileira do período.

61 Adagio

S I Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to sub Pon - ti - o Pi - la - to

A I Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to sub Pon - ti - o Pi - la - to

TI Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to sub Pon - ti - o Pi - la - to

BI Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to sub Pon - ti - o Pi - la - to

S Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

A II Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

TII Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

BII Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

61 Adagio Vc.

Figura 70: José Joaquim dos Santos. Credo a 8 vozes e baixo contínuo. Exemplo de escrita vertical e silábica no *Crucifixus*. Diálogos antifonais entre os coros.

Capítulo 3 - A Missa para o dia da Aclamação de D. Maria I em 1777

3.1) A Missa para o dia da Aclamação de D. Maria I em 1777 de António Leal Moreira no contexto da música como elemento fundamental do “Teatro do Poder”

Esta seção tratará da *Missa para o dia da Aclamação de D. Maria I*, posta em música pelo jovem compositor português António Leal Moreira e levada a efeito no dia 13 de Maio de 1777. Esta obra para vozes e orquestra será o ponto de convergência das análises musicais a serem efetuadas, pois procuraremos demonstrar os modelos, influências e padrões estéticos e formais que jovem compositor teve a seu dispor para a criação de uma obra de tal magnitude e para tão especial ocasião, assim como será parâmetro para discutirmos os eventuais desenvolvimentos de suas outras obras sobre o mesmo texto litúrgico no contexto dos compositores seus contemporâneos.

Para melhor compreender o contexto desta Missa de 1777 é preciso lembrar que a encenação do poder no âmbito do “Antigo Regime” em Portugal, passa a ter especial importância desde o retorno do poder de governação aos portugueses em 1640, com a aclamação de D. João IV. A afirmação do poder régio à partir de um tratamento teatral de sua representatividade, passa a ter um lugar preponderante nas celebrações públicas do calendário relativo à família real, como nascimentos, batizados e casamentos reais. Neste âmbito, não poderia haver cerimônia mais simbólica da manutenção do poder e da dinastia que a da Aclamação pública do soberano, em que as sistematizações hierárquicas e de obediência são lembradas e reforçadas por meio de uma portentosa celebração. As razões, como afirma António Manuel Espanha, em muito podiam residir no fato do poder dos monarcas não ser de fato ilimitado ou absoluto, uma vez que mesmo nos períodos áureos do absolutismo, o rei estava sujeito tanto às leis fundamentais quanto às ordinárias¹¹⁷. Hespanha aponta como “a progressiva emergência, no plano simbólico, da imagem do rei atenua bastante esta impotência jurídico-institucional da coroa. A representação e encenação pública do poder real, com o recurso às artes e ao cerimonial, uma “liturgia cortesã que inculcava uma representação eminente da realeza” serviam como resposta

¹¹⁷ Hespanha, 1992: 12

simbólica a essa real impotência da Coroa¹¹⁸. A sacralização da figura do monarca como legitimado representante da Majestade Divina, ao comparar a real pessoa à uma semi-divindade ao modo do absolutismo regalista francês era, ao fim, uma eficaz ferramenta para a manutenção da imagem do poder. De modo similar ao que ocorria em França, Portugal celebra as qualidades do rei absoluto, tendo na real pessoa a representação das virtudes do Estado. Assim demonstram as dezenas de odes e panegíricos às aclamações reais, que dirigem à figura pessoal do monarca, representante instituído por “direito natural e divino” ao trono, o que pretendem ao “Estado”.

Tanto nos aspectos visuais, quanto sonoro-musicais, uma das festividades mais documentadas, e talvez mais ricamente celebradas no mundo português dos setecentos, foi a Aclamação de D. Maria I a 13 de Maio de 1777. Numa época ainda afetada pela recuperação após o trágico terremoto de 1755, a subida ao trono de Maria I teve o significado simbólico da expectativa de uma nova era, que desvencilhava-se da lembrança do rei e de seu primeiro ministro que administraram o reino durante dias tão difíceis para a nação. Com efeito, na literatura panegírica produzida à época, pode-se observar desde já que um importante aspecto simbólico no plano sucessório da cerimônia de aclamação que é o de ser vista, ainda que não objetivamente, como espelho daquela das exéquias reais. Pode-se pensar que uma era já concebida no imaginário da outra, ou seja, enquanto ainda chorava-se a morte de um rei já respirava-se a esperança do monarca vindouro, ao mesmo tempo que ao celebrar o novo ainda chorava-se o passado, sem com isso obscurecer as festividades. O sermão, cujo excerto tem-se abaixo, foi proferido na Igreja de N. Senhora dos Remédios dos Carmelitas Descalços a 19 de Maio de 1777, seis dias após à cerimônia de aclamação de D. Maria I, bem mostra esse aspecto. Seu autor, o Pe. Fr. José de S. Venâncio, ao preparar o tema da ascensão da nova rainha em seu discurso, começa por conclamar os fiéis a libertarem-se do luto que ainda podia-se sentir quanto ao passamento de D. José I, afim de celebrar plenamente as alegrias do novo momento:

Amavel Filha de Sião, querida Lusitania, Nação Fiel, religiosa, ainda o luto te ocupa? Ainda teus olhos conservão frescas as lágrimas? Ainda não rompestes, não fizeste em pedaços os grilhões, que pendião de teu pescoço? Que te impede? Que te

¹¹⁸ Hespanha, 1992: 13

embaraça? Onde estão os fortes, que te fazião a subsanação dos Póvos,a ignominia das Nações? Ah! Gloria a Deos!¹¹⁹

Outro exemplo deste discurso são as referências ao rei e pai D. José I, que como testemunha desde seu lugar no Paraíso, e em perpétua majestade, vem admirar os festejos feitos em homenagem a sua filha, como exemplifica o panegírico ou ode intitulado *A Virtude Coroada* de Antonio Pereira de Figueiredo:

Oh grande Rei, e Senhor D. José I. que nesse vosso Simulacro presenciastes a pompa, e luzimento deste Dia, e ouvistes subir às nuvens, e atroar a esfera celeste o festivo clamor, e alarido de mais de duzentos mil espectadores! Não vos admireis desta pompa tão extraordinária, nem vos assustem os repetidos écos, que fizerão retumbar os ares. He vossa Augusta Filha, he a nossa Serenissima RAINHA [...] ¹²⁰.

Como dito, esse momento representava o fim de um tempo associado à desgraça do terremoto de 1755, tendo à frente esperanças renovadas, mesmo que se soubesse que dada a imobilidade estrutural do regime, na prática, pouco mudaria nas questões jurídico-constitucionais do reino e seus súditos. Na imobilidade inerente à manutenção da tradição, a estrutura das cerimônias pouco mudou desde a aclamação de D. João IV, que por sua vez teve muito em comum mesmo com a cerimônia de juramento de Felipe II de Espanha, em 1583, junto às cortes ao Convento de Cristo em Tomar. Os relatos dos notários públicos demonstram que desde o evento de fins do século XVI até 1777 o protocolo apenas sofreu alguns ajustes, sendo que a estrutura básica manteve-se inalterada.

Já na Aclamação de D. João IV, a quinze de Dezembro de 1640, o ritual como espetáculo devia ser público e aberto, contudo sendo ainda o mais importante o momento do juramento de fidelidade ao rei por parte dos representantes dos três estados: o da Nobreza, o dos Povos e o Eclesiástico, como havia sido no século anterior “por ser assim costume no juramento dos Principes destes Reynos[...]”¹²¹

¹¹⁹ S. Venâncio, Fr. José de. SERMÃO NA FELICISSIMA ACCLAMAÇÃO DA AUGUSTISSIMA SENHORA D. MARIA RAINHA FIDELISSIMA DE PORTUGAL, &c.

¹²⁰ Figueiredo, Antonio Pereira de. A VIRTUDE COROADA NA FELICISSIMA ACCLAMAÇÃO DA RAINHA NOSSA SENHORA NO SEMPRE MEMORAVEL DIA 13 DE MAIO DE 1777. LISBOA. NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA. ANNO MDCCLXXVII. Com Licença da Real Meza Censoria.

¹²¹ Auto do Juramento que el Rey Dom Phelippe Nosso Senhor, Segundo deste Nome, fez aos tres Estados deste Reyno, & e do que eles fizerão a sua majestade, do reconhecimento, & aceitação do Principe Dom Phelippe nosso Senhor, seu filho, Primogenito. Em Lisboa a 14 dias do mês de Julho de 1619. E assi o acto das Cortes q a 18 dias do mesmo mês se celebrou nella. Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck. Anno. 1619. Vendese em casa de Belchior de Faria Livreiro de sua majestade.

Assim, para este ato que tornava-se cada vez mais público foi escolhido o Terreiro do Paço em Lisboa como o sítio simbolicamente mais adequado para este teatro do poder. Em 1640, escrevem os notários públicos João Pereira de Castelbranco e Gaspar da Costa de Mariz:

No terreiro do Paço, junto à varanda debaxo delle, se fez hum Theatro grande, & alto no andar da dita varanda da qual se entrava para elle, & nelle hum estrado que ocupava toda a largura do dito Theatro, de quatro degraos, & encima delle outro estrado mais pequeno de dous degraos [...].No estrado pequeno se pos hum cadeira de brocado de tres altos cuberta com hum pano do mesmo brocado debaxo de hum muy rico docel bordado de ouro, & prata [...]¹²².

A construção de varandas efêmeras ao Terreiro do Paço, ricamente decoradas com alcatifas e os mais faustosos tecidos, e com um trono estrategicamente erigido de modo a fazer evidente a figura superior e central do monarca, em que se encenava a organização hierárquica do reino, tornava-se a regra para as cerimônias públicas das aclamações reais portuguesas no dito “Antigo Regime”, de D. João IV a D. Maria I. A cada um destes eventos a varanda adquire maiores dimensões assim como era mais luxuosamente decoradas para exaltar a figura central do poder real e para bem para acomodar todos os representantes das outras esferas de poder, que eram minuciosamente citados pelos notários públicos nos *Autos de Juramento*¹²³. As exceções deram-se nas sessões de juramento de D. Pedro II ao Paço da Ribeira a 9 de Junho de 1668 e na de D. João VI, que deu-se no Rio de Janeiro. A aclamação de D. Pedro II foi muito mais discreta, como noticiaram os “Escrivães da Câmara de sua Magestade” Jacinto Fagundes Bezerra e Antonio Rodrigues de Figueiredo. Em função de tratar-se do juramento de D. Pedro II aos Três Estados do Reino após o impedimento perpétuo de seu irmão Afonso VI, a ocasião pediu por cerimônias mais

¹²² Autos do levantamento e juramento, que por os grandes, titulos seculares, & pessoas que se acharão presentes, se fez a el Rey Dom Joam o IV. nosso senhor, na Coroa, & Senhorio destes Reynos, & do que elle fez às mesmas pessoas na Cidade de Lisboa, em os quinze dias do mes de Dezembro do Anno de 1640. E da ratificação do juramento, que os tres Estados destes Reynos a El Rey N. S. D. Joam o IV... E das Cortes, que fez aos tres Estados do Reyno el Rey D. Joam o IV. deste nome N. S. na mesma cidade de Lisboa em os 29. do dito mes de Janeiro do mesmo anno de 1641 Portugal. Cortes 1641 (Lisboa); Álvares, António, fl. 1620-1659, impr. Em Lisboa : por Antonio Alvarez, 1641. BNP Microfilme F. 6258.

¹²³ É no Auto de Juramento de D. Afonso VI que encontramos pela primeira vez explicitamente o termo referente à aclamação ao referir-se ao trono construído na varanda ao Terreiro do Paço: “E no meio da dita varanda junto às grades estava hum estrado pequeno de quatro palmos de alto, com tres degraos pella banda de dentro, para se subir a elle, cuberto tambem com riquissimas alcatifas de seda: o qual se poz no dito lugar para dalli se **acclamar** [grifo nosso] S. Majestade, como adiante se dirá”.

discretas e menos custosas. O ato passou-se em uma das salas do Paço da Ribeira que, apesar de ricamente decorada, em nada devia comparar-se à pompa dadas à seu pai e irmão, nem mesmo com comparável engajamento público. A aclamação de D. João VI em 1818 é um caso à parte, pois deu-se já no âmbito do exílio da corte no Brasil após as invasões napoleônicas, tendo contudo, mantido as bases do protocolo e o uso das varandas e demais construções efêmeras.

Neste contexto laudatório, juntamente à recriação de espaços fictícios e voláteis operados por uma grandiosa arquitetura efêmera, dos panegíricos e sermões dedicados à exaltação da real pessoa, a música tinha um papel primaz ao operar como a representação sonora desse poder que se reafirma, ainda que, todavia, seja o aspecto menos estudado do plano simbólico destas celebrações. Muitas são as incumbências e circunstâncias para a escolha e preparação dos efeitos e do repertório musical que servem de “ilustração sonora” dos rituais públicos, civis e religiosos na teatralização da cerimônia de Aclamação.

Para compreender estes fenômenos podem ser utilizados os estudos e conceitos de *memória sonora*, em que toda a simbologia que era criada para causar impressão aos ouvintes, através não somente da música realizada por agrupamentos musicais mas também, por exemplo, o dos dobres de sinos e fogos de artifício, e tiros de artilharia, estes últimos não somente para serem vistos mas também ouvidos. Um bom paralelo para falar-se destes artifícios pode ser encontrado no estudo de Rodrigo Teodoro de Paula que analisa os aspectos sonoros e musicais nas festividades do Brasil colônia e, como consequência, diretamente derivados daqueles operados na corte lisboeta:

Os aspectos visuais, que sempre são os mais relatados nas narrações dos festejos coloniais, criam, juntamente ao ambiente sonoro, uma percepção de algo provido de elementos representativos que toca o coletivo. Os sons da festa tocam o receptor como algo que o fere sem que ele perceba a causa. Eles fazem parte da memória sonora de um evento¹²⁴.

No caso de simbologia musical organizada ou padronizada, como os dobres de sinos para informações específicas como nas exéquias, ou o repicar desenfreado em momentos de exaltação como são relatados nas grandes festividades, De Paula lembra

¹²⁴ De Paula: 2.

que isso acaba por estabelecer um padrão aos participantes que chamou-se *memória sonora*, ou seja, “a reminiscência de sons, aleatórios ou organizados que, em tempos específicos, com os aspectos visuais, exaltam os afetos do coletivo na festa”¹²⁵.

Sendo assim, do mesmo modo que na procura de efeitos e impressões aos espectadores com os dobres de sinos, fogos de artifícios e demais efeitos sonoros, o mesmo conceito pode ser aplicado ao repertório musical executado nas festividades por músicos profissionais. Os compositores, com especial valia para os dos séculos XVII e XVIII, valiam-se de claras regras estabelecidas para o discurso retórico musical, descrita pelos teóricos musicais da época como “Teoria dos Afetos”, com o qual procuravam “afectar” ou exaltar as sensibilidades ou emoções do público¹²⁶. Os efeitos musicais e emocionais procurados pelos compositores por meio das escolhas das combinações instrumentais e vocais eram pensados de modo a convir o significado do texto cantado e da ocasião para que a música era composta. Deste modo, uma grande festa requererá grande aparato musical, com grande número de músicos e cuja música deve expressar sonora e estilisticamente a grandiosidade da ocasião. No caso das festividades reais como as aclamações, a qualidade e impacto sonoro das obras musicais especialmente compostas para a ocasião eram imbuídas de poder político de representação da elevada cultura da monarquia. De Paula ainda cita Bouza-Álvarez quando associa a formação de uma memória visual à da imagem real acompanhada pelo sentido da audição:

[...] a memória visual possibilitava a manutenção da ordem e da submissão ao rei e às instâncias de poder a ele associadas. Além disso, estava o sentido da audição, especialmente aguçado pelo som da música, do estrondo dos fogos e artilharias que se tornavam freqüentes enquanto estivessem o rei e a corte aposentados no local ¹²⁷.

Nos aspectos que dizem respeito à música nestas cerimônias, algo sempre presente foi a atuação dos “Ministreis”. Em todas as relações das aclamações reais portuguesas manteve-se na tradição dos músicos responsáveis por “tangerem as charamelas, trombetas e atabales” (ou timbales, já ao uso da nomenclatura

¹²⁵ De Paula: 3.

¹²⁶ Buelow. Theory of the affects. New Grove Dictionary of Music and Musicians. Online version.

¹²⁷ Bouza-Álvarez, E.J., 1996b, p.15 citado por Megiane, 2004, p. 123 in De Paula.

italianizante para o auto de D. João V).¹²⁸ A partir do reinado de D. João V, o grupo das Charamelas Reais passa a compreender um conjunto de trompetes naturais [trombetas] que, acompanhados por percussão, eram utilizados nas entradas cerimoniais do rei. O excerto abaixo de 1640, que parece ter sido copiado “ipsis literis” do *Auto de Juramento* de 1583, faz as mesmas menções usuais à actividade dos *Ministris* ou *Ministreis*, comprovando a atuação deste agrupamento de músicos de instrumentos militares ao menos desde o século dezesseis.

E começando Sua majestade a entrar no lugar do dito acto, tangerão os Ministreis, charamelas, trombetas e ataballes, os quaes não vierão diante de Sua majestade, como he de costume em semelhantes levantamentos, & juramentos dos Reys destes Reynos, quando entrão na Coroa delles, porque por ter pequena a distancia do aposento de Sua majestade ao lugar do dito Acto se poserão logo os Ministreis, aonde avião de estar¹²⁹.

As referências à música realizada pelos músicos profissionais, por sua vez, são escassas nos *Autos de Aclamação* e, somente no documento referente à de D. Maria I, o notário público dá maiores detalhes como os nomes dos compositores e o momentos da cerimônia em que houve atividade musical. Nos Autos anteriores as indicações eram genéricas.

No documento de relato da aclamação de D. João IV a quinze de Dezembro de 1640, as referências à música para além da atuação dos *Ministres*, limitou-se a dizer que após a veneração à Relíquia do Santo Lenho pelo rei “avendo na Igreja vários ternos de Musicos cantando excellentemente versos, & motetes.”

Na aclamação de D. Afonso VI a quinze de Novembro de 1656, após o Juramento encaminhou-se à Capela Real e, assim como seu pai “beijou a Santa Reliquia, que lhe deu o Capellão mór, & feito isto, começarão os Capellães da Capella Real a entoar o Hymno: Te Deum Laudamus”¹³⁰.

¹²⁸ Note-se que os citados notários para esta ocasião seguiam também uma tradição protocolar ao relatar os eventos dos juramentos do reis. Em 1640, para o juramento de D. João IV, utilizam literalmente as mesmas palavras escritas pelos notários de 1583 na aclamação de Felipe II, para descrever a entrada de sua majestade no recinto. Observe-se que utilizam, ou copiam, as mesmas frases sobre as dimensões das salas e distâncias dos aposentos do rei ao lugar do “dito Acto”, porém referindo-se em 1583 à Cisterna do Convento de Cristo em Tomar e em 1640 à uma sala do Paço da Ribeira em Lisboa.

¹²⁹ Soarez Lopo; Lopez Valério. “Auto do Juramento que el Rey Dom Phelippe Nosso Senhor [...]”.

¹³⁰ A sessão de juramento de D. Pedro II ao Paço da Ribeira a 9 de Junho de 1668 apesar de mais discreta e somente ter-se dado em uma das salas do Palácio da Ribeira, ainda assim, como de costume

Um tanto decepcionante para a historiografia musical, uma vez que foram realizadas num momento de auge das atividades musicais das Reais Capelas, é a falta de detalhes sobre a música das cerimônias religiosas nos *Autos de Levantamento* relativos à aclamações de D. João V e D. José I. Tanto na primeira, ocorrida a 1 de Janeiro de 1707, quanto na segunda a sete de Setembro de 1750 os notários públicos em seus Autos de Juramento & levantamento limitaram-se a dizer que já na Capela Real, e após o beijar a Relíquia pelos reis, “começarão os Capellães da Capella Real a entoar o hymno Te Deum Laudamus”¹³¹. Finalmente, será no *Auto de Juramento* da aclamação de D. Maria I em 1777 que o notário António Pedro Vergolino dará maiores informações à respeito da música, seus protagonistas e do local onde foi realizada¹³².

Com a massiva destruição dos edifícios e dos templos lisboetas no sismo de 1755, não mais havia o antigo Paço da Ribeira e nem tampouco sua Real Capela Patriarcal anexa com sua torre do relógio, locais históricos das aclamações reais em Lisboa. Contudo, era preciso o simbolismo da Real Capela junto ao palácio real em construção no logradouro mais importante da capital para a grande cerimônia, de modo a emular as festas de aclamação feitas para D. João V e D. José I. Fez-se então uma igreja de madeira, aos moldes e no mesmo sítio da antiga Real Capela para as duas funções religiosas, a Missa votiva e a de Ação de Graças, sendo a missa pela manhã e outra a seguir à cerimônia de juramento e aclamação.

Para se cantar a Missa votiva do Espírito Santo no mesmo dia pela manhã, e pa. depois da Real Aclamação se renderem a Deos as costumadas Graças se mandou de novo construir de madeira no mesmo citio a Real Capela Patriarcal. Era esta regular, e tinha de comprimento cento e secenta palmos e sincoenta de Largo, e outros tantos de alto; o tecto na figura ovado, e primorozamente guarnecido com pinturas; ao corpo desta Igreja dava luz oito janelas altas com vidraças de vidros cristalinos¹³³.

Mais especificamente em relação ao uso dos sinos postos na Patriarcal de madeira, o notário deixa claro tratarem-se dos sinos remanescentes da torre do relógio destruída em 1755. Assim, como muito certamente utilizados nas aclamações

“tanto quanto S.A. Entrou na salla com este acompanhamento, tangêrão os menistris charamellas, trombetas, & atabales [...]”.

¹³¹ Ameno, Francisco Luís. “Auto do levantamento e juramento que os grandes titulos seculares, ecclesiaticos fizeram... [a] El Rey D. Josepho I... em... 7 de Setembro 1750”.

¹³² Vergolino, Antonio Pedro. “Auto do levantamento e juramento que os grandes títulos seculares, ecclesiásticos e mais pessoas que se acharam presentes fizeram à muito alta, muito poderosa rainha fidelíssima a senhora D. Maria I [...]”.

¹³³ Vergolino, “Auto do levantamento”: fol. 19.

anteriores, seus “armoniosos repiques” davam justamente o tom de solenidade real restaurada, dando certa unidade entre o passado destruído que o presente então resgatava.

Finalmente da banda do Sul se formou huà Torre na qual se suspederão os grandes Sinos q. antigamente servião de relógio para solemnizar esta função com armoniosos repiques¹³⁴.

Como descreve Vergolino, tal templo efêmero era ricamente decorado com pinturas, pleno de janelas para a entrada de luz natural e com todas as estruturas necessárias para o bom funcionamento do ritual. Causa especial impressão o fato de, pela primeira vez num *Auto de Juramento*, fazermenção à música e a participação dos corpos musicais, na ocasião compostos pelos músicos da Real Capela e pelos religiosos e cantores que entoavam o cantochão ou *canto fermo*. A música servia de ilustração sonora aos principais acontecimentos que davam-se no altar-mor que, de modo estritamente organizado e teatralizado, era intercalada a música em polifonia (música executada pelo coro e orquestra) com a monodia entoada pelos religiosos em torno da estante de cantochão e acompanhados pelo órgão.

A missa solene cantada foi celebrada pelo Principal Deão D. Tomás de Almeida, que em *canto fermo* conduzia a cerimônia. Por tratar-se da função religiosa inicial, a missa solene que iniciava o dia da aclamação, essa não foi de longa duração. Aproximadamente uma hora é o que relata o notário, o que faz supor que tratou-se estritamente da celebração do Ordinário e do Próprio, acrescido da oração de Ação de Graças – *Pro gratiarum actione*. A grande cerimônia religiosa estava prevista para a tarde, após o ato público de juramento e aclamação, conforme indicado pela organização processional para “receber Suas Magestades” a que os ministros da Igreja já coordenavam.

[...] eram dez horas quando se principiou a Missa do Espirito Santo q. Cantou o Principal Deão D. Tomás de Almeida, unindo nas orações debaixo da mesma conclusão a oração – *Pro gratiarum actione* – a nova muzica foi composição de Antonio Leal Moreira deputado ajudante dos Mestres do Real Seminario [...]. Acabou-se o Pontifical as onze horas [...]. No fim da Missa se apartarão todos os Ministros da Capela, e logo se cuidou na disposição para de tarde se receberem procissionalmente a Suas majestades¹³⁵.

¹³⁴ Vergolino, fol. 19.

¹³⁵ Vergolino, fol. 20 - 21.

É clara a informação de que a música fora especialmente composta para a ocasião pelo jovem António Leal Moreira (1758-1819), que contava então com apenas 19 anos. Leal Moreira era então assistente dos mestres do Real Seminário da Patriarcal, instituição musical criada por D. João V, cujo objetivo era formar músicos e compositores para atuar na Real Capela e na Real Câmara. João de Sousa Carvalho (1745-1798) era seu mestre e deve ter sido dele a indicação. Ainda que menos importante que a grande função da tarde, em que seria cantado o grande *Te Deum laudamus*, a oportunidade de compor a música para uma ocasião tão importante na vida da corte e da monarquia era capaz de definir os rumos da carreira de qualquer músico, sobretudo um jovem compositor que teve toda sua formação em Lisboa.

Nas atividades que se seguiram à tarde, impressionantes são as descrições da aglomeração do povo junto à varanda montada à Praça do Comércio e da sistematização das várias fontes de efeitos sonoros que deveriam estar prontas e alinhadas para abrilhantar a festa, porém de modo organizado:

O grande terreno do Praça se via coberto de infinito e Luzidio Povo que anciozo concorreu de todo o Reino a ver, e a admirar esta solemníssima função. [...] O Tejo se concervou neste dia quieto, convidando com o seu socego a que chegassem mais vizinhas as Naos de altobordo, hum sem numero de grandes e pequenas embarcações q' enfeitadas de muitas, e diverças bandeiras fazião hum objecto dos mais agradaveis p.a a recreação de todos os Espectadores [...].

No Castelo de São Jorge, nas Fortalezas da Barra e Guarnição da Cidade, e também em as Naos de Guerra, se remontou e preparou a artelharia para dar as Salvas Reaes ao determinado sinal, havendo igualmente as mesmas prevenções nas Torres das Igrejas p.a repicarem os Sinos, prevenindo a ordem, e o methodo todas as dispozições p.a q'alegria e o prazer se não confundissem no seu mesmo tempo¹³⁶.

Pelas quatro da tarde saem “Suas Magestades” de seus aposentos e dirigem-se para a Sala do Docel, seguidos de seu cortejo doméstico. Nesta sala estavam à espera “Grandes do Reino, Titulos da Corte Secular e Ecclesiastica” que acompanharam suas majestades à grande varanda externa. Tem-se então a primeira referência à atividade dos *Ministres* ou da *Charamela Real*.

¹³⁶ Vergolino, fol. 27.

Quando a Rainha N. Sra. entrou na varanda se ouvirão tocar os antigos instrumentos dos Ministres, Charamelas e Trombetas, a que correspondião com armoniosas Sonatas os Timbales e Clarins com seu riquissimo uniforme; E os regimentos que estavam formados na Praça fizerão as devidas continencias e os soldados permanecerão em quanto durou a função com as armas apresentadas ¹³⁷.

Após o discurso laudatório, em que não faltaram menções ao passado rei D. José I, cuja estátua fazia-se onipresente ao meio da Praça, seguiu-se o *Auto de Juramento* da rainha, do príncipe D. José e do infante D. João (que foi dispensado do ato por ter apenas dez anos de idade), e ao beija-à-mão pelos grandes da corte. A aclamação pública foi o que seguiu-se, ao serem ditas em duas ocasiões em voz alta pelo Alferes Mór do Rei : “Real, Real, Real pela Muito Alta, Muito Poderosa a Fidelissima Rainha Senhora Dona Maria Primeira Nossa Senhora”. Nestes dois momentos tem-se mais uma indicação de participação dos *Ministres*:

Estas mesmas palavras repetirão logo os Reys de Armas, Arautos e Passavantes ajudados as Pessoas q. Estavam na dita Varanda a que 1. se seguirão os Instrumentos dos Ministres, Timbales, Clarins, Charamelas e Trombetas ¹³⁸.

É, contudo, após as duas vezes proferida a aclamação que deu-se a grande reação popular, com toda a sorte de exclamações de alegria coletiva, grandemente expandida pelos repiques de todos os sinos, fogos de artifício e artilharia do castelo e das naus ancoradas junto à praça que criaram o efeito sonoro arrebatador para este grande evento, para esta grande festa barroca em sua expressão:

O innumeravel Povo q' occupava a Praça do Commercio, e q' esperava já com impaciencia este feliz anuncio, rompeu em altos vivas, e outras muito significantes expreções de alvoroço, amor e alegria [...] ouvindo-se ao mesmo tempo ao sinal dos foguetes repicar os sinos das Sés, e das mais Igrejas, e retumbar as estrondozas Salvas Reais do Castelo de São Jorge, Torres e Fortalezas da Barra a quem correspondião neste magestoso aplauzo as Naos de Guerra, e Navios Mercantes com igual estrondo sem por isso cessar o eco dos vivas q' feria com tal força os ares q' bem deixava perceber entre a aplauzível confusão das salvas e dos repiques ¹³⁹.

¹³⁷ Vergolino, fol. 28.

¹³⁸ Vergolino, fol. 54.

¹³⁹ Vergolino, fol. 55.

Após esta grande demonstração pública de alegria e fidelidade ao monarca por parte do povo, D. Maria I, “juntamente as sonatas dos referidos Ministres, timbales, e clarins continua ate o fim da varanda” e encaminha-se para a Real Capela de madeira para a função religiosa de Ação de Graças, juntamente das Reais Infantas e da Rainha Mãe, que permaneceriam ocultas das vistas do público. Assim como em todas as aclamações anteriores, deu-se a cerimônia de reverência à relíquia do Santo Lenho. Conforme o uso foi ministrada pelo Principal Deão que, em ato processional, encaminhou-se sob o páleo até o altar-mor. Este foi o momento em que principiou-se a música com o hino *Te Deum laudamus*, obra composta e dirigida por Davide Perez (1711-1778), Mestre de Música de Suas majestades e figura musical de maior relevo na corte desde os primeiros anos do reinado de D. José I.

O Principal Deão tornando a receber a Sagrada Reliquia da mão do Diacono se meteu debaixo do Paleo, e encaminhando-se a Procissão para o Altar Mor principiarão os Muzicos no seu coreto o Himno *Te Deum Laudamus*, q' proseguirão acompanhados de muitos, e destrissimos instromentos, governando a cantoria de q' era compozitor o insigne Profeçor David Peres Mestre de S. Magestades ¹⁴⁰.

Para este ato Antonio Pedro Vergolino, diferentemente de sua relação sobre a Missa matutina, dá informações mais específicas sobre cada passo da cerimônia, inclusivamente do importante momento de genuflexão do Principal Deão quando do verso de contrição *Te ergo quaesumus*.

Os Muzicos proseguirão o canto do Himno, e quando cantarão o Verço – *Te ergo quaesumus* – ajoelhou o Principal Deão entre os seus Ministros no infimo degrao lateral da parte da Epistola; [...] no fim do Himno cantou o verso “*Firmetur manus tua*” e oração “*Deus, qui victricis Moysi manus in oratione firmasti*” [...] ¹⁴¹.

A última menção às atividades musicais dá-se na descrição do retorno de Suas Majestades e os principais do reino à Sala do Docel, onde “rompendo-se o silencio, e recreando os asistentes huma armoniosa, e destrissima sonata composta pelo mesmo Me. David Peres” ¹⁴². Os músicos citados por Vergolino, Leal Moreira e David Perez representam duas gerações distintas de compositores, numa relação de extremos pois

¹⁴⁰ Vergolino, fol. 56.

¹⁴¹ Vergolino, fol. 56.

¹⁴² Vergolino, fol. 58.

a primeira obra ficou à cargo de um jovem estudante do Seminário da Patriarcal, António Leal Moreira, sendo habitual que este missa que ocorria às dez da manhã e sem a presença do monarca e da família real ficasse a cargo de um compositor menos importante ou, neste caso, uma jovem promessa. Ainda que de grande importância, trata-se de uma missa para o dia da aclamação e não para a cerimônia de aclamação e ação de graças propriamente dita. Na cerimônia mais importante então, a da aclamação do novo monarca, era executado um *Te Deum*, que no caso de D. Maria I foi composto e dirigido pelo mais célebre compositor do reino à altura, Davide Perez.

Os dois compositores utilizaram todo o aparato vocal-instrumental da Real Capela para criar um ambiente de sonoridades sofisticadas digno da função única de uma aclamação. Estas eram obras musicais compostas para uma ocasião em que a teatralização do poder era dada através da impressão causada aos “Grandes do Reino” assim como aos representantes diplomáticos de outros países presentes. Deve ser lembrado que a dinastia dos Bragança possuía grande afeição pela arte musical e seus monarcas e, assim como em outras cortes na Europa, sabiam que a possibilidade de manutenção de grupos musicais de excelência, de grande porte e com produção própria por meio da contratação dos mais excelentes compositores e músicos, simbolizavam erudição e força. Portugal precisava destacar-se entre as outras nações europeias não somente pelas riquezas materiais amealhadas, mas também ao demonstrar urbanidade e atualidade artística. Sendo assim, as atividades musicais em cerimônias desta importância eram mais que recreação, pois carregavam toda uma força simbólica de reafirmação de seu poderio e capacidade de produção cultural e musical digna da imagem de grande corte europeia que queria se impor. Do que dependesse da qualidade intrínseca musical e da beleza estética das obras compostas, o objetivo foi plenamente alcançado.

3.2) A questão da designação dos manuscritos F.C.R. 134//4-a e 134//4-b da Biblioteca Nacional de Portugal como a “Missa para o dia da Aclamação de D. Maria I em 1777”, de António Leal Moreira

A partitura da missa de Leal Moreira para esta mesma cerimônia que fazia parte da Aclamação de D. Maria, referida como *Missa do Espírito Santo* no *Auto de Levantamento*¹⁴³, ainda não foi localizada. O presente trabalho propõe, contudo, que esta obra é a que conserva-se em uma coleção completa de partes cavas para vozes e instrumentos presente na Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa, catalogadas como MESSA / DO SN.R AN.TO LEAL MOREYRA (F.C.R. 134//4-a) e CREDO A 8 / [ANTÓNIO LEAL MOREIRA] (F.C.R. 134//4-b) - pertencentes ao antigo fundo do Conde de Redondo. São partes realizadas por um mesmo copista profissional e sem marcas evidentes de uso, tratando-se, muito provavelmente, de uma cópia extra para arquivo.

Na procura pela designação destas coleções de partes de uma missa de Leal Moreira como sendo a do *Espírito Santo* de 1777, procedemos à análise das características musicais da obra após a transcrição das citadas partes para a partitura anexa a esta tese.

Para já, encontramos nesta Missa várias características da escrita e linguagem musical que reforçam a designação pretendida. Entre elas:

- 1) A notícia histórica, baseada no *Auto de Levantamento* e no manifesto dos músicos contratados para a cerimônia, atesta a obra como sendo composta para coro duplo e orquestra, a ser seguida à tarde pelo *Te Deum* de Davide Perez .
- 2) A linguagem musical instrumental e vocal de transição estilística é bastante similar a outras obras de Leal Moreira datadas de fins da década de 1770 e primeiros anos da de 1780, como já tratado a respeito das características da orquestração tipificadoras deste período. Tome-se, por exemplo, opção por ritmos de dança assim como a escrita contrapontisticamente complexa das cordas, que em sua independência – exemplificados no diálogo entre as vozes instrumentais na introdução do *Kyrie* ou em não operando em terceiras ou sextas paralelas como no exemplo do *Et resurrexit* -, referem-se mais às obras de Jommelli ou João Cordeiro da Silva do que às obras mais tardias de Leal Moreira.

¹⁴³ Vergolino, “Auto do levantamento”: fol. 19.

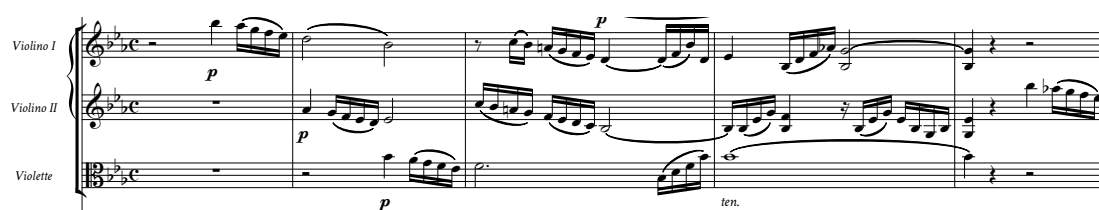


Figura 71: Leal Moreira, Missa em mi b maior LM1.12. Escrita das cordas agudas ao início do *Kyrie eleison*. Comp. 1 a 5.



Figura 72: Leal Moreira, Missa em mi b maior LM1.12. Escrita das cordas agudas ao início do *Et resurrexit*. Comp. 1 a 7.

- 3) A única outra Missa composta por Leal Moreira para dois coros é a partitura autógrafa datada de 1793, encontrada na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda (P- La). Esta obra, no entanto, possui abertura para duas orquestras e linguagem musical condizente com as obras de Leal Moreira do período de 1790, como a cantata *Il natale agosto* (P-Ln C.N. 165 e C.N. 166) e *A saloia namorada* (US-Wc M1500.M787 A9), ambos também de 1793.

Mesmo que patente na própria catalogação, devemos reforçar que tanto a Missa (*Kyrie e Gloria*) quanto o Credo (*Credo, Sanctus e Agnus Dei*) foram escritos para um mesmo efetivo vocal e instrumental e configuram-se numa mesma obra. Apesar de possuírem instrumentação ligeiramente diferente - o Credo não prevê *Traversieri*, podemos afirmar serem duas partes de uma mesma obra. A linguagem musical, instrumentação e divisão das partes vocais do Credo é coerente com as apresentadas no *Kyrie e Gloria*.

Segundo levantamento feito por Cristina Fernandes, a convocatória dos músicos que se guarda na Torre do Tombo prevê a participação de 37 instrumentistas e 24 cantores ao longo das cerimônias. Fernandes ainda nota que o mesmo documento pede-se a Epifanio e a Nicola Lo Forte para levarem“ mais dous clarins os melhores

que se acharem”, fazendo-se o mesmo pedido a André Lenzi e Federico Herffort em relação à trompas e a João Pedro Thomas em relação aos Timbales.

As informações sobre os músicos extras requeridos condizem com as partes dos sopros, uma vez que este *Te Deum* está escrito para coro duplo (SATB – SATB) com acompanhamento de duas *Trombe lunghe* e duas *Trombe da caccia* – sendo que para cada parte estão previstos um instrumento *di concerto* e outro de *di ripieno*, o que totalizam ao menos oito instrumentos. A partitura desta obra encontra-se no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa sob cota P-Lf Ms.165/82, tendo em sua página de rosto informações explícitas de tratar-se da obra escrita para a ocasião¹⁴⁴.

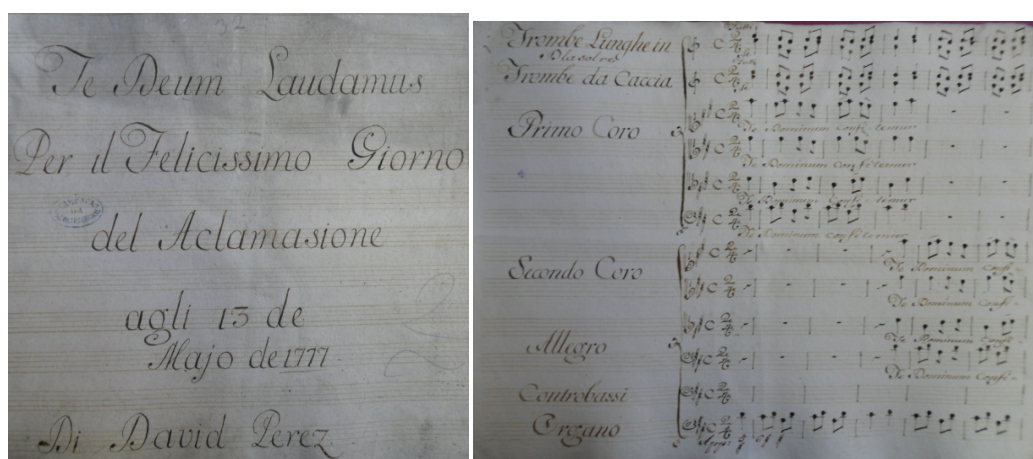


Figura 73: David Perez. *Te Deum Laudamus* / *Per il Felicissimo Giorno /del Aclamazione / agli 13 de /Majo de 1777 / Di David Perez*. Folha de rosto; primeiro fôlio; capa da parte de Tromba da Caccia 2ª di Ripieno; capa da parte de Tromba Lunga Prima di Concerto.

¹⁴⁴ P-Lant, Casa Real, Cx. 3102 in Cristina Fernandes, “O sistema produtivo”: 509.

Tanto a obra de Perez como a de Leal Moreira prevêem dois coros divididos a quatro vozes cada, acompanhados por orquestra, sendo que a disposição dos músicos na Patriarcal de Madeira para a *Missa do Espírito Santo* foi descrita por Vergolino no *Auto do levantamento*. A descrição, ainda que sumária, revela importantes dados sobre a organização espacial para a execução das obras musicais, assim como dos compositores responsáveis pelas novas obras. Segundo o que o documento do *Auto* nos revela, conforme o uso da época, a disposição de cantores e instrumentos podia ser diversa da usual formação contemporânea de concerto. Coro e orquestra ficaram em coretos separados, estando um agrupamento de frente para o outro. Diferentemente de concerto de nossos dias, a execução musical era mais para ser ouvida que vista. Ainda que posicionados em local bastante visível aos presentes nas laterais acima do altar, o resultado sonoro e a possibilidade de engajamento visual entre os executantes era o mais importante.

O órgão positivo, que devia ser apenas de médias proporções para ser transportado até o local, estava estrategicamente “posto” ao centro do coreto dos *Muzicos* (cantores) para a dupla função de acompanhar o dito *canto fermo*, assim como fazer o baixo contínuo para a polifonia, dando o sustento harmônico e amalgamando as sonoridades.

[Do lado do Evangelho] Seguiu-se depois o Coreto dos instrumentos; em correspondência no Lado da Epistola se via o grande Coro dos Muzicos da Capela, e no meio deste se pos o órgão, e Estante com o Livro de Canto fermo¹⁴⁵.

Leal Moreira faz uso de uma orquestra clássica completa (ainda que sem clarinetes e trombones), enquanto Perez utiliza-se da mesma formação, porém ainda sem as cordas médias e agudas. Segundo Fernandes esta obra seguiu o “modelo do *Te Deum de corte* [...]”, caracterizado pela instrumentação com sopros e cordas graves, prescindindo de violinos e violas¹⁴⁶. Chama a atenção também o uso dos fagotes e violoncelos como instrumentos solistas, ou *obbligati*, com especial atenção para o uso desta combinação ao fim do *Gloria* da missa de Leal Moreira.¹⁴⁷ Não obstante estas

¹⁴⁵ Vergolino, “Auto do levantamento”: fol. 19.

¹⁴⁶ Fernandes, “O Sistema produtivo da Musica Sacra”: 511.

¹⁴⁷ Referimo-nos a este procedimento como *baixo-contínuo expandido* em nossa dissertação de mestrado “A Missa de Nossa Senhora da Conceição de 1810 [...]”, uma vez que os instrumentos

características na orquestração, as duas obras possuem, do ponto de vista da retórica musical um caráter intensamente festivo, com extenso uso de efeitos de brilho orquestral como vê-se na escrita dos trompetes (*trombe lunghe*), que devem, segundo a prática da época, ser acompanhados pelos tímpanos.

regularmente usados para tocarem a mesma linha do contínuo passam a ter função expandida do ponto de vista melódico e da textura musical, funcionando como verdadeiros instrumentos solistas.

3.3) Aspectos de análise musical da Missa em mi bemol maior LM1.12, de António Leal Moreira

Esta obra, para dois coros, solistas e orquestra, traz todos os elementos formais de escrita requisitados a um compositor profissional. A formação de Leal Moreira no Seminário da Patriarcal previa desde o domínio na arte do contraponto “alla Palestrina”, com ou *senza organo*, a escrita concertada para cantores solo ou em conjunto, assim como domínio dos recursos orquestrais. Uma obra das dimensões e importância simbólica oficial da Missa em mi bemol maior de 1777 pediu ao jovem compositor que demonstrasse todas as habilidades apreendidas numa instituição que visava ombrear com os grandes conservatórios napolitanos e que em fausto deveria equiparar-se, ou até mesmo superar, o das capelas romanas.

A análise musical da Missa de 1777 centrar-se-á primeiramente nas questões formais de maior dimensão – ou macro-forma – que envolvam as questões estruturais e harmônicas da obra como um todo, passando à seguir aos comentários sobre cada um de seus andamentos. Cada uma das partes da Missa será precedida de um esquema formal e harmônico, em que cada subseção analisada será individualizada por meio de letras e indicadas as numerações de compassos de seus inícios e término para facilitar a consulta à partitura anexa.

Do ponto de vista formal, a Missa e Credo em Mi bemol maior, LM1.12 trata-se de uma missa-cantata em estilo moderno, ou em estilo napolitano, com partes mistas para coro e árias solistas.

Organização dos movimentos:

Kyrie eleison - Adagio - C- Mi bemol maior - Coro
Christe eleison - Fuga All.o (Allegro) - 2/2 - Dó menor - Coro
Kyrie eleison - Adagio - C- Mi bemol maior - Coro

(Gloria) Et in terra pax - Allegro - C - Ré maior - Coro e solos
Laudamus te - And.no (Andantino) - 2/4- Sol maior - Duo de sopranos
Gratias agimus - And.no sostenuto - 3/4 - Sol menor - Solo de soprano
Domine Deus - Allegro - C - Dó maior - Solo de tenor
Qui tollis - Andante - 2/2 - Mi bemol maior - Solo de baixo
Qui sedes - Allegro - C- Si bemol maior - Solo de contralto
Quoniam - Allegro - C - Ré maior - Solo de soprano
Cum Sancto Spiritu - Allegro - C e 3/8 - Ré maior – coro

(Credo) *Patrem omnipotentem* – Allegro – 3/4 – Dó maior - Coro e solos
Et incarnatus est – Largo – 4/4 – Mi b maior – Trio de soprano, alto e tenor
Crucifixus – Adagio – 2/2 – dó menor – Solos de 2 sopranos, alto, tenor e baixo
Et resurrexit – Allegro – 3/8 – Sol maior – Coro e solos
Cujus regni – [Allegro] – 4/4 - Sol maior – Coro e solos
Et vitam venturi – Fugato – 2/2 – Dó maior – Coro

Sanctus – Largo – Mi b maior – 4/4 – Coro
Hosanna – Allegro – Mi b maior – 4/4 – Coro
Benedictus – Largo – dó menor – 2/4 – Duo de soprano e alto

Agnus Dei – Largo – Mi b maior – 3/4 - Coro e solos

Kyrie -	Christe -	Kyrie /	Gloria -	Laudamus -	Gratias -	Domine -	Qui tollis -	Qui sedes -	Quoniam -	Cum sancto
Mi b M	dó m	Mi b M	Ré M	Sol M	sol m	Dó M	Mi b M	Si b M	Ré M	Ré M

Credo -	Et incarnatus -	Crucifixus -	Et resurrexit /	Sanctus -	Benedictus -	Hosana /	Agnus Dei
Dó M	Mi b M	dó m	Sol M	Mi b M	dó m	Mi b M	Mi b M

Como já dito, a obra tem estrutura de cantata e está dividida em Missa (*Kyrie* e *Gloria* em 11 andamentos distintos) e Credo (*Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei* em dez andamentos distintos). Nesta organização alternam-se movimentos corais (sempre a oito vozes), árias solistas, conjuntos (dueto e sexteto), além de três fugas ou fugatos nos versos usuais (*Christe eleison* – *Cum sancto spiritu* – *Et vitam venturi*) que serão discutidos ao longo deste capítulo. Do ponto de vista do arco harmônico total da obra, o início da Missa (*Kyrie*), e o fim do Credo (*Agnus Dei*) são na mesma tonalidade de mi bemol maior, o que dá formatação cíclica e equilibrada. Na partitura encontramos evidências de tratar-se de uma obra do início da carreira de Leal Moreira pelo modo como o compositor trata a orquestra. Há independência das linhas das violas, assim como dos violoncelos em relação ao baixo geral (contrabaixo e órgão). Os violoncelos, muitas vezes conjuntamente aos fagotes, possuem escrita *obbligata* – com especial atenção para o *Cum sancto spiritu*.

	Texto	Efectivo	Tonalidade	Métrica	Tempo e textura	Orquestração e vozes	Comp Introd	Comp. Total
1	Kyrie	Tutti e soli	Mi bemol Maior	4/4	Adagio	Ob. I e II, Fg. I e II, Tr. I e II, Cor.I e II,, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SATB, SATB	4	50
2	Christe	Tutti e soli	dó menor	4/2	Fuga Allegro	Ob. I e II, Fg. I e II, Tr. I e II, Cor.I e II,, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SATB	0	60
3	Kyrie	Tutti e soli	Mi bemol maior	4/4	Adagio	Ob. I e II, Fg. I e II, Tr. I e II, Cor.I e II,, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SATB	0	15
4	Gloria	Tutti e soli	Ré maior	4/4	Allegro	Ob. I e II, Fg. I e II, Tr. I e II, Cor.I e II, Tp., Vl.1, Vl.2, Vla. B, SATB	20	135
5	Laudamus te	Dueto SS Flauta e fagotes obbligati	Sol Maior	2/4	Larghetto Allegro	Ob.I e II, Fag. I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, solo SS.	23	143
6	Gratias	Solo A	sol menor	3/4	Andantino sostenuto	Fag. I e II, Vl.1, Vl.2, Vla., B., solo A	1	86
7	Domine Deus	Sexteto solista	Dó maior	4/4	Allegro	Ob. I e II, Fg.I e II, Tr. I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SSATBB	27	203
8	Qui tollis	Solo B	Mi b maior	2/2	Andante	Ob. I e II, Fg. I e II, Vl.1, Vl.2, Vla., B., solo B	5	98
9	Qui sedes	Solo A	Si b maior	4/4	Allegro	Ob.I e II, Corne Inglês, Fg.I e II, Cor.I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, solo A	18	122
10	Quoniam	Solo S	Ré maior	4/4	Allegro	Ob. I e II, Fg.I e II, Tr. I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, solo S	26	156
11	Cum sancto Vla., Fg.,	Tutti [Falso fugato]	Ré Maior	2/2 3/8		Ob. I e II, Cl.I e II, Fg. I e II, Tr. I e II, Cor.I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SATB - SATB	3	44 179
12	Credo in unum Deum	Soli e tutti	Dó Maior	3/4	Allegro	Fl. I e II, Ob. I e II, Cl.I e II, Fg. I e II, Tr. I e II, Cor.I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SATB	2	111
13	Et incarnatus	Solo S	Mi b maior	4/4	Largo	Fg. I e II, Cor. I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SAT	3	20
14	Crucifixus	Soli SATB	dó menor	2/2	Adagio	Fag. I e II, Vl.1, Vl.2, Vla, SSATB solo	4	63
15	Et resurrexit	Tutti e soli	Ré Maior	3/8 4/4 2/2	Allegro [Allegro] Fugato	Ob. I e II, Cl.I e II, Fg. I e II, Tr. I e II, Cor.I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SATB - SATB	1 0 0	70 85 63
16a	Sanctus	Tutti	Mi b Maior	4/4	Largo	Ob. I e II, Cl.I e II, Fg. I e II, Tr. I e II, Cor.I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SATB - SATB	1	13
16b	Hosanna	Tutti	Mi b maior	4/4	Allegro	Ob. I e II, Cl.I e II, Fg. I e II, Tr. I e II, Cor.I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SATB - SATB	0	43
17	Benedictus	Soli SA	dó menor	2/4	Largo	Fg.I e II, Vl.1, Vl.2, Vla, B, SA	2	35
18	Agnus Dei	Tutti e soli	Mi bemol maior	3/4	Largo	Ob. I e II, Cl.I e II, Fg. I e II, Tr. I e II, Cor.I e II, Vl.1, Vl.2, Vla. B, SATB - SATB	2	56

Tabela 3 – Missa para vozes e orquestra em mi bemol maior LM1.12 (1777). Dados analíticos.

Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison

Kyrie eleison I – *Adagio*

A estrutura tripartida do *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison* pode ser analisada no contexto de uma única peça musical dividida em três andamentos: lento – rápido – lento. O andamento contrastante é, portanto, o *Christe eleison*, tratado como um rápido e desenvolvido fugato na relativa menor (dó menor) da tonalidade principal (mi bemol maior). O *Kyrie* final apresenta-se como uma versão abreviada do inicial, com função de certa simetria motivica e tonal para a organização geral.

Kyrie - Christe - Kyrie		
<i>Lento</i>	<i>Rápido</i>	<i>Lento</i>
Mi b M	Fugato dó m	Mi b M

Do ponto de vista estrutural, dividimos o andamento inicial em duas seções, denominadas A e A', por tratar-se A' da repetição modificada e breve de A. Identificamos quatro idéias musicais distintas (**a,b,c,d**) - individualizadas por questões harmônicas ou motivicas conforme descrito no esquema abaixo.

A primeira seção, ou **A**, compõe-se da breve introdução instrumental que utiliza material motivico **a**, sendo o mesmo parcialmente repetida à partir do comp. 5 com a primeira intervenção das vozes solistas de contralto e soprano. O motivo **b**, também no campo tonal da tônica possui entrada homorrítmica dos dois coros que contrasta com a seção solística anterior. Caracteriza-se nas vozes pela alternância da resposta coral em dinâmica *forte* e na orquestra pelo desenho de grau conjunto que é arpejado apenas na linha do violino 1. Harmonicamente é modulante, pois conduz para o II grau transformado, na função de dominante do III grau – sol menor (mediante). A seção é claramente delineada pela presença de uma fermata, que conduz a uma cisura estrutural.

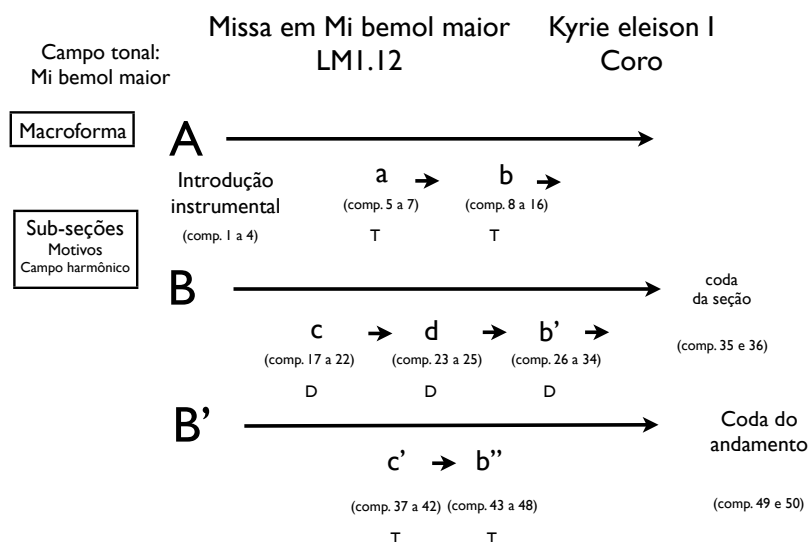


Figura 74: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do *Kyrie eleison I*, coro, solistas e orquestra.

A seção B introduz um novo motivo – (**c**) -, que como contraste harmônico e textural inicia-se na tonalidade da dominante (si b maior) com o soprano solista do coro I que entoa uma melodia cantabile, que será repetida pelo soprano solo do coro 2, acompanhados discretamente pelas cordas em arpejos acéfalos. O motivo **d**, bastante breve e também na tônica, caracteriza-se por uma escrita bastante estática (com indicações de tenuto e note *ferme*) tanto para as vozes quanto para os instrumentos, na dinâmica de *pianissimo*. Harmonicamente este motivo serve como reforço modulatório para a tonalidade da dominante (si b maior). No comp. 26 observamos uma retorno modificado do motivo como **b'**, na dominante, que é caracterizado pelo retorno do diálogo policoral entre as vozes, funcionando como coda da primeira grande seção **A**, que se encerra na dominante. O compositor novamente faz uso da fermata como cisura estrutural para a finalização da seção.

Como recurso modulatório para conduzir à finalização do andamento, há o retorno modificado do motivo **c**, desta vez imediatamente na tônica: **c'**. Como fechamento estrutural é apresentada novamente uma segunda versão modificada de escrita policoral com a orquestra em tutti, que identificamos como **b''**, que confirma a tonalidade de mi bemol maior. Os dois últimos compassos - 49 e 50 - fazem as vezes de coda, ao apresentarem na tônica a brevíssima mas clara idéia já apresentada nos compassos 35 e 36.

Christe eleison – *Fuga allegro*

O *Christe eleison* é o primeiro dos três fugatos presentes na obra. Conforme uso para fugatos nas obras italianizantes para vozes e orquestra de fins do século XVIII, o andamento é organizado com base na alternância de momentos de contraponto imitativo com episódios ou divertimentos onde predomina a homofonia e homorritmia. Conforme já discutido em capítulo anterior, nestes fugatos - mais do que a imitação estrita -, vale a “sensação” de contraponto imitativo provida pelas entradas de motivos melódicos isolados – ou “sujeitos”, acompanhados ou não de respostas, ou “contrasujeitos”.

No caso específico do fugato para o *Christe eleison* na tonalidade de dó menor (tônica relativa), conforme esquematizado abaixo, tem-se três exposições reais do sujeito e contrasujeito (A, A', A''), com dois episódios intercalados com função de transição entre as exposições (B, C). A exposição 3 (A''), já com caráter de coda estreitada – que lembra ou sugere o *stretto* da forma Fuga, e sem a presença de “Pedal” – serve como preparação para o fim dos processos imitativos que culmina no primeiro momento de homofonia das vozes (E).

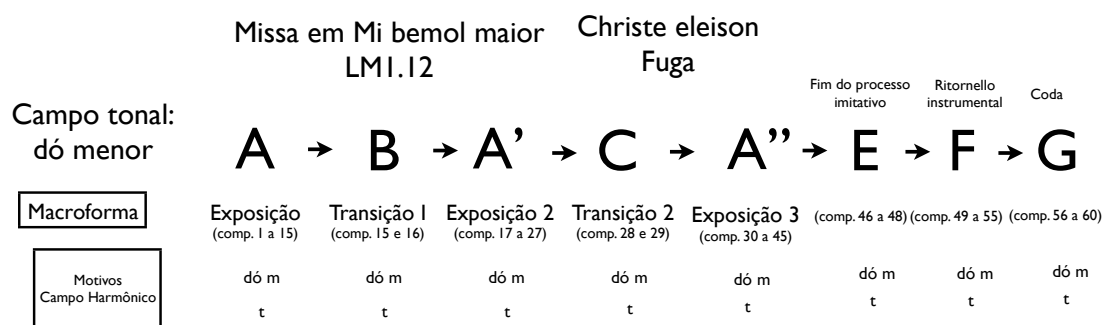


Figura 75: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do *Christe eleison*.

Tanto o sujeito quanto o contra-sujeito do fugato são baseados em duas escalas em graus conjuntos. Enquanto a melodia do sujeito é sempre apresentada de modo linear e contínuo na voz principal, o contrasujeito caracteriza-se por uma melodia fragmentada entre as vozes, o que ajuda na dita “sensação” de contraponto imitativo por dividir uma mesma idéia melódica em mais de uma voz, conforme exemplificado abaixo:



Figura 76: Leal Moreira. Missa em Mi b maior LM.12. Perfil melódico do “Sujeito” da imitação do fugato do *Christe eleison*.

Sujeito

Soprano 1 *f* Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Alto 1 E - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Contra-sujeito
em “melodia-fragmentada”

Tenore 1

Basso 1

Imitação à Quinta

Figura 77: Leal Moreira. Missa em Mi b maior LM.12. Primeira exposição do fugato do *Christe eleison*: sujeito, contra-sujeito e imitação à quinta. Comp. 1 a 6.

O *ritornello* instrumental, estrutura também descrita no capítulo anterior, assinalamos como (F) é seguido por uma coda do andamento (G), que em seu caráter harmônico não conclusivo, cria tensão na suspensão no II grau diminuto da tônica principal do *Kyrie* (Mi b), acorde em que inicia também o *Kyrie II*.

V. I *solí* *p* *f*

V. II *p* *f*

Ve. *p* *f*

Figura 78: Leal Moreira. Missa em Mi b maior LM.12. *Ritornello* instrumental do fugato do *Christe eleison*. Comp. 49 a 52.

Kyrie eleison II - Adagio

O segundo *Kyrie eleison* tem a função de fechamento da grande seção do *Kyrie*, composta pelos três andamentos. Deste modo, é composto como uma versão reduzida e modificada do *Kyrie I*. Este andamento tem um início instável e modulante ao principiar com o mesmo acorde diminuto em que terminou o *Christe*. Esta instabilidade é resolvida em três compassos, sendo o quarto um regresso ao motivo inicial do *Kyrie*, com entrada das trompas solo e da melodia fragmentada nas cordas (**A**). Após breves três compassos em que esta idéia musical é apresentada, tem-se um pedal de tônica com escrita para os dois coros que remete ao motivo (**D**). Do compasso 10 ao 13 temos o tutti e forte com todas as forças vocais e instrumentais, nos moldes do motivo identificado como (**B**). Como coda, dando unidade motivica ao andamento, os últimos dois compassos são a mesma idéia musical apresentada a meio e fim do *Kyrie I*. Estas repetições são, para o ouvinte, uma referência sonora que dá coerência ao conjunto composto pelos três andamentos, transformando-os em seções de uma mesma unidade musical.

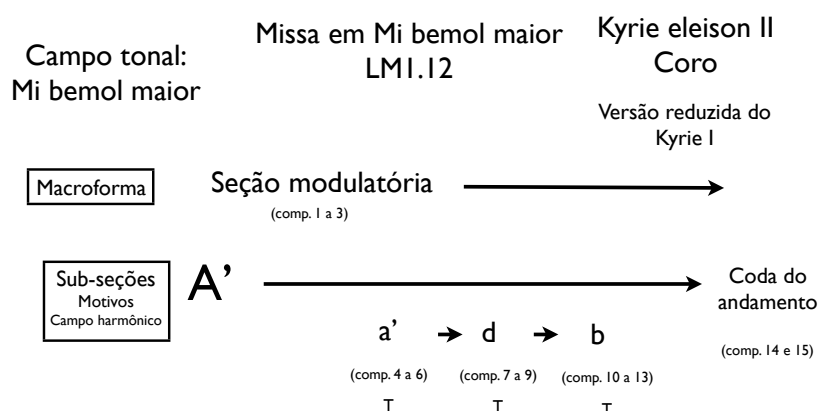


Figura 79: Leal Moreira. Missa em Mi b maior LM.12. Esquema analítico do *Kyrie eleison II*.

Gloria

O verso *Gloria in excelsis* é a primeira parte da estrutura litúrgico-musical de cantata que, nesta Missa, engloba onze andamentos. A macro-forma do *Gloria* é tripartida, com seção inicial (*Gloria in excelsis*), central (*Domine Deus*) e final (*Cum sancto spiritu*) como seus pontos de equilíbrio formal e de maior expansão. Para além

de serem os andamentos mais extensos, são também aqueles que prevêm maior efetivo vocal e instrumental. Entre o *Gloria in excelsis* e o *Domine Deus* há um dueto de sopranos e uma ária em modo menor, que podem ser visto como um bloco conjunto de andamentos, que serão contrastados pelo sexteto solista. Entre o sexteto e o final com o fugato do *Cum sancto spiritu* há três árias solistas não muito extensas e com instrumentação variada, com e sem instrumentos *obbligati*. Para além da distribuição dos andamentos entre os solistas e partes corais, o *Gloria* apresenta um arco harmônico coerente com a idéia de uma sequência iniciada e finalizada na mesma tonalidade, passando por campos tonais em certa progressão harmônica.

Gloria	-	Laudamus	-	Gratias	-	Domine	-	Qui tollis	-	Qui sedes	-	Quoniam	-	Cum sancto
Coro + Sol.		Duo SS		Ária A		Sexteto SSATBB		Ária B		Ária A		Ária S		Coro (Fuga)
Ré M		Sol M		sol m		Dó M		Mi b M		Si b M		Ré M		Ré M

Enquanto o *Gloria in excelsis* e o *Cum sancto spiritu* são os dois coros principais da estrutura da Missa, o *Domine Deus* (aos moldes do *finale concertato* do primeiro ato ou parte de uma cantata profana) é composto para o conjunto de todos os solistas. É neste andamento que brilha o tenor solo, solista pouco presente nos andamentos corais, mas com escrita bastante complexa, como será visto adiante. Nas demais quatro árias e dueto de sopranos temos, aos moldes da ópera, árias que mostram todo o virtuosismo dos cantores da Capela da Patriarcal.

Gloria in excelsis - Allegro

O andamento inicial da macro-estrutura do *Gloria* é de escrita predominantemente coral - com alternância de diálogos entre os dois coros e alguns momentos de escrita policoral a oito vozes -, com pequenas intervenções dos solistas. Provavelmente devido à rapidez prevista para a execução, a escrita a oito vozes não é especialmente complexa, limitando-se a poucos momentos de contraponto interno e privilegiando o efeito massivo das vozes em notas sustentadas sobrepostas a outras com alguma movimentação interna.

A orquestração é brilhante, com a escrita na introdução do andamento a lembrar uma *ouverture* de ópera, com os movimentos anacrúsicos ascendentes nos violinos em alternância aos acordes nas cordas apoiados pelas madeiras e metais. Os

clarins e trompas têm papel mais preponderante apenas nos momentos de tutti orquestra e vocal, em que aproximam-se de uma escrita de fanfarra, alternada e rítmica, como por exemplo entre os compassos 33 a 40. A procura pelos contrastes de textura parece ser o artifício mais usado pelo compositor neste movimento, em que as massas vocais e instrumentais são subitamente substituídas pelo sutileza quase silenciosa de momentos de intervenção solísticas como observado no motivo (c) à partir do compasso 40. As madeiras tem escrita de mero acompanhamento, tendo algum destaque somente na seção intermediária (B), como pode ser visto nos compassos 84 e 87.

A tonalidade festiva de Ré maior é a mais habitualmente utilizada para este verso nas Missas dos compositores do período, sendo que nas Missas com orquestra é a melhor tonalidade para juntarem-se os tímboles aos clarins e trompas.

A introdução de 20 compassos utiliza-se de fragmentos de alguns dos motivos musicais apresentados durante o andamento. A estrutura é tripartida, desta vez imposta pela organização do texto em: *Gloria in excelsis Deo* (A)– *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* (B)– *Gloria in excelsis Deo* (A'). Nesta organização **ABA'**, diferentemente das árias ou outros andamentos desta obra que seguem esta estrutura, é bastante evidente o carácter contrastante da seção B. Se nos outros exemplos a seção B é usualmente uma curta ponte modulatória (conforme estão analisados a seguir), o *Et in terra pax* é – através de fermatas e de súbita mudança de tonalidade, andamento e *pathos* –, é o equivalente à ária tripartida barroca.

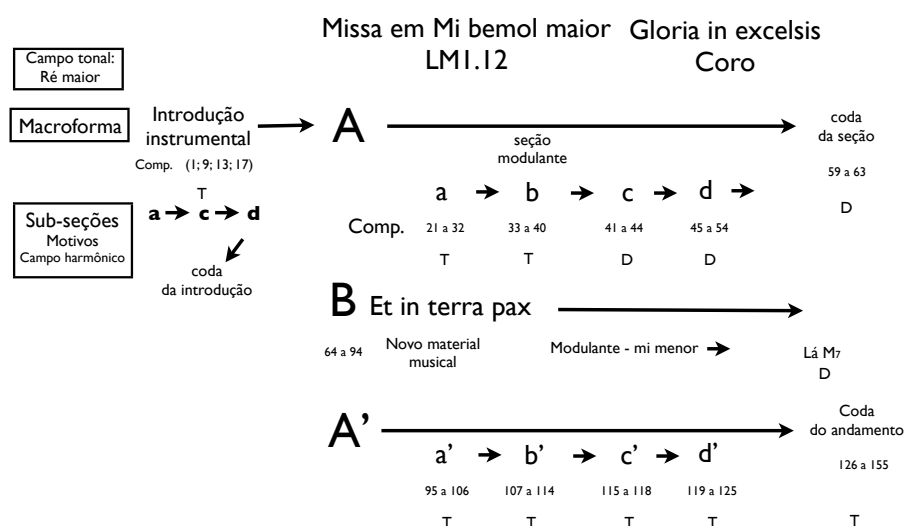


Figura 80: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do *Gloria in excelsis Deo*, coro, solistas e orquestra.

A introdução de 20 compassos é composta por versões abreviadas de três dos quatro temas apresentados na primeira seção (**a,c,d**). A seção (**A**) é formada por quatro motivos ou sub-seções musicais que são sobrepostos de modo a apresentar isolados, e depois conjuntamente, os elementos composicionais. O motivo (**a**), à exceção do primeiro compasso após a introdução instrumental, é caracterizado pela alternância entre os dois coros e os sopranos solistas de cada uma das formações vocais. Também na tônica, (**b**) é o momento em que ocorre a primeira união efetiva dos dois coros e conduz à modulação para a dominante, havendo um brusco contraste com a seção seguinte (**c**), que já no tom da dominante apresenta intervenções solistas dos sopranos dos dois coros em pequena frase imitativa acompanhados por orquestração diáfana. A seção (**d**) é a junção efetiva dos elementos corais e solísticos e o *tutti* da orquestra, assim como a afirmação da modulação para o tom da dominante. Esta subseção é a mais longa do andamento e conduz à coda instrumental desta primeira parte.

A seção (**B**) é de grande contraste em relação à anterior por seu carácter modulante, assim como por seu início em modo menor. A orquestração é bastante subtil, em que fagotes e violas possuem as escritas mais presentes, acompanhados por baixos e violinos em figuração predominantemente sincopada ou em contra-tempos. As vozes são inicialmente escritas em longas semibreves na dinâmica de *pianissimo*, passando na fase final desta seção a serem escritas com indicação de staccato juntamente às cordas, para preparar a volta ao motivo modificado da exposição ou seção (**A'**) por meio de *note ferme* no tom da dominante para o retorno à tonalidade original do andamento. A seção (**A'**) é uma versão ligeiramente expandida da exposição original, de modo a ajustar os temas à tônica, assim como de contemplar uma coda do andamento com as vozes e instrumentos.

Laudamus te - Andantino

O *Laudamus te* é um dueto de sopranos que se destaca por ter acompanhamento de vários instrumentos, com escrita *obbligata*, em diálogo com os solistas vocais: flautas, fagotes e violoncelo. Em termos emocionais, este andamento parece apenas uma extensão mais lírica e não propriamente um contraste após um *Gloria in excelsis* bastante festivo.

Do ponto de vista estrutural é um dos andamentos mais complexos pela necessidade de repetição de idéias musicais para equilibrar a presença dos dois solistas. A estrutura geral é tripartida, definida em **ABA'**, sendo (**A**) iniciado na tônica com modulação para o tom da dominante, B como breve seção modulante de instabilidade harmônica que conduz à (**A'**) que é uma repetição modificada e na tônica da primeira seção. A longa introdução – 23 compassos –, é formada por vários motivos apresentados ao longo do dueto e que poderão ser identificados segundo o esquema abaixo.

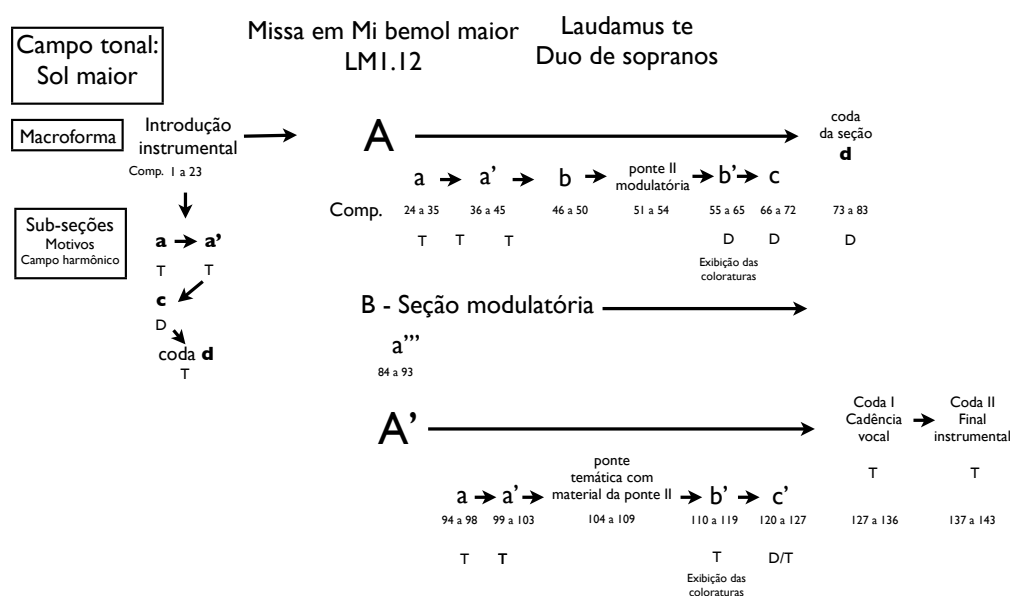


Figura 81: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do *Laudamus te*, dueto de sopranos.

Conforme proposto na capítulo em que tratamos das estruturas dos duetos e demais andamentos para conjuntos de solistas, este dueto tem estrutura tripartida e a necessidade da apresentação do mesmo motivo melódico por cada uma das vozes individualmente antes da junção em dueto. Assim sendo, o dueto propriamente dito tem início ao compasso 24 com movimento de “anacruse” pelo soprano I e pelos violinos. A esta seção chamamos (**A**), tendo um motivo em duas partes (**a**) – de 24 a 35 –, que compreende toda a primeira frase do soprano I; e (**a'**) – de 36 a 45, sendo a repetição pelo soprano II do primeiro motivo modificado, e na dominante. Este tema de exposição individual caracteriza-se pelo interesse melódico concentrado na orquestra - no diálogo entre o *tutti* e os instrumentos em *obbligato* –, tendo a voz uma melodia lírica e mais plana em função das notas sustentadas. A segunda parte desta

primeira seção, já no tom da dominante e que designamos por **(b)**, inicia-se entre os compassos 46 e 50 com o dueto dos solistas vocais. Uma ponte modulatória ou de contraste harmônico é introduzida dos compassos 51 a 54, para finalmente a compasso 55 iniciar a “exibição das coloraturas” ou *virtuosistic display*, em que é cessada a repetição do texto para a demonstração das agilidades vocais dos solistas, neste caso em especial diálogo com as flautas. O motivo **(c)** desta primeira seção inicia-se ao compasso 66, em que os instrumentos *obbligati* intensificam o diálogo entre si e os solistas vocais até o término ao compasso 77. Neste momento inicia-se a coda de **(A)**, em que findo o diálogo entre solistas e instrumentos, há apenas uma reforço na característica cadencial de fechamento da seção no tom da dominante. A seção central **(B)** inicia-se ao compasso 84 e tem como característica principal o caráter modulante e de instabilidade harmônica - ao mesmo tempo em que sugere pequenos fragmentos dos motivos **(a)** e **(c)** -, que ao fim conduzirá o andamento a retornar ao tom principal, ou tônica. No “anacruse” do compasso 94 temos a seção designada por **(A’)**, sendo uma versão modificada dos elementos apresentados na primeira seção do andamento, desta vez em dueto, com breve modulação à dominante. A ponte modulatória, desta feita apresentada na dominante, conduz para **(b’)** em que há novamente a “exibição das coloraturas” – na tônica -, e **(c’)** inicia-se agora como um pedal harmônico para retorno definitivo à tônica para conduzir à coda vocal e cadência – compassos 127 a 136, seguida da coda instrumental do andamento à partir de 137.

Gratias agimus tibi – Andantino sostenuto

Este andamento é uma breve ária para soprano, acompanhado pelas cordas com acréscimo de fagotes como reforço timbrístico ao baixo-contínuo. É também o único andamento em modo menor nesta obra tão festiva. Mais do que um sentido trágico, este andamento com versos de “ação de graças” sugere um momento mais reflexivo e lírico após a “agitação” do *Gloria in excelsis* e a alegria quase incontida do dueto do *Laudamus te*. O fato de haver apenas um compasso de introdução, com o arpejo de sol menor (tônica menor em relação ao *Laudamus te*) pelos instrumentos em

unísson, também pode sugerir uma continuidade, um movimento executado com pouca ou nenhuma espera após o dueto.

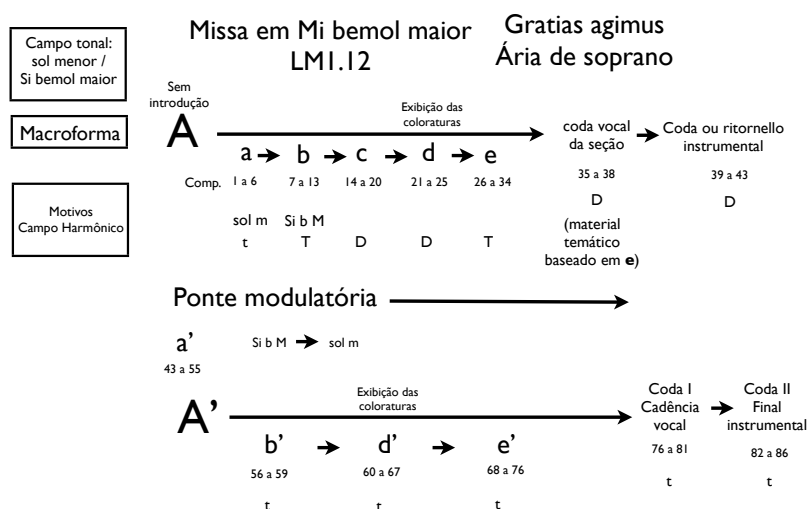


Figura 82: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do *Gratias agimus tibi*, ária de soprano.

Esta ária, apesar de ter sol menor como tonalidade principal, tem sua primeira seção estruturada na relativa maior – Si bemol maior. A organização dos motivos musicais dispõe uma breve seção introdutória na tonalidade principal, com o solista e os instrumentos, a que chamamos (**a**). No entanto esta introdução tem o fluxo musical interrompido por uma *fermata*, fazendo com que tenhamos que alterar a análise harmônica à partir do motivo (**b**), à partir do qual o solo é estruturado em Si b M conforme demonstrado no esquema acima.

Estruturalmente, assim como nos outros andamentos, o solo é tripartido, com uma seção inicial (**A**) que inicia-se, uma seção central ou “ponte modulatória” e uma seção final modificada (**A'**). Por ser uma ária em modo menor a questão modulatória possui algumas particularidades: ainda que à partir de (**b**) passemos a analisar em Si bemol maior, o fim desta grande seção não será na tonalidade da dominante e sim na mesma tonalidade iniciada, ficando como relativa maior do tom principal da ária como um todo. Isto possibilita ao compositor que a seção modulatória (B) seja uma ponte para que (**A'**), uma repetição modificada de (**A'**), seja toda escrita no campo harmônico de sol menor. Assim sendo, como exemplo, a seção (**d**) apresentada na

dominante de Si b M (Fá M), está em (d') apresentada em Ré maior - como dominante de sol menor.

Domine Deus - *Allegro*

Conforme já dito, este septeto solista é o ponto central da macro-estrutura do *Gloria* e das andamentos mais extensos de toda a obra. É digno de nota também o fato de ser o andamento de maior instrumentação, com a pouco usual combinação no repertório português deste período de flautas e oboés, normalmente alternados entre os andamentos, e está posto a meio de duas árias relativamente curtas e com instrumentação pequena. Apesar da grande instrumentação, este andamento é muito transparente na textura da escrita instrumental e vocal. Ainda que não tenham necessariamente um papel de instrumentos *obbligati*, flautas, oboés e fagotes tem um importante papel na segmentação melódica juntamente às cordas.

Vocalmente prevê dois sopranos, dois contraltos, tenor e dois baixos trata-se, ao fim, de um grande e tecnicamente exigente solo de tenor com participação bastante desigual dos outros solistas. A escrita funciona por blocos de solistas: soprano I em diálogo com o contralto, tenor solo, dois baixos e finalmente o soprano II após um breve solo une-se a todos os solistas em conjunto. A escrita para o *tutti* vocal, que só vem a acontecer ao fim da primeira parte e possui características de “escrita coral”, bastante vertical e sem coloraturas.

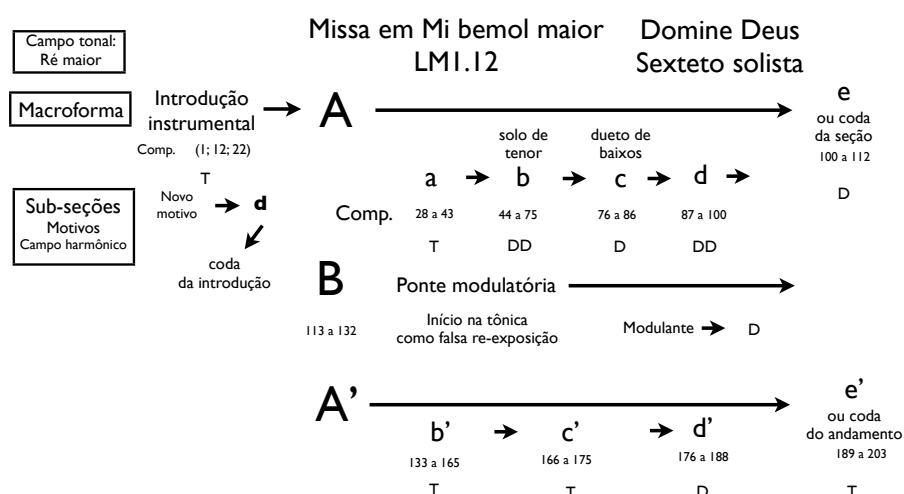


Figura 83: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. Esquema analítico do *Domine Deus*, septeto solista (SSAATBB).

A estrutura formal é tripartida (**A,B,A'**), com introdução instrumental composta por dois motivos, sendo o primeiro apenas presente na introdução e a seguir o último motivo dentre os utilizados partes (**A**) e (**A'**). A seção (**A**) possui quatro motivos distintos (**a,b,c,d**) e uma coda (**e**); (**B**) é uma ponte modulatória relativamente extensa; (**A'**) é a versão reduzida em número de motivos da primeira parte (**b', c', d'**) e uma coda do andamento estendida (**e'**).

Após a introdução o sexteto apresenta soprano I e contralto em dueto em sextas paralelas (**a**) com função modulante para a entrada do tenor (**b**) que está no tom da dominante da dominante (Ré M). Como já citado o papel do tenor solista é o mais desafiador neste andamento. Em cada uma das duas seções congêneres de (**A**) e (**A'**) a linha do tenor possui vinte compassos quase ininterruptos de coloraturas em semicolcheias, demanda técnica sem similar para qualquer outro dos solistas no restante da obra. Ao fim das exhibições de virtuosismo, nas duas seções, há a previsão de cadências improvisadas pelo cantor – razão pela qual tratamos este septeto mais como uma ária de tenor com participação dos outros solistas que um septeto propriamente dito. Na subseção (**c**) inicia-se um dueto de baixos – na dominante e que conduz ao motivo (**d**) em que flautas, oboés e fagotes possuem uma escrita *obbligata* ao acompanharem o soprano II e preparar a entrada do primeiro *tutti* efetivo com a seis vozes. Ao término deste breve momento dá-se início ao que consideramos como coda da exposição, já para confirmação do tom da dominante e conclusão de (**A**). A seção (**B**) inicia-se com duo de soprano II e alto II no que parece ser uma “falsa exposição” no mesmo tom da dominante que conduz à uma quebra no fluxo harmônico e melódico no compasso 121, quando material novo e modulante em sol menor prepara o retorno à tonalidade principal do andamento (Dó M). Neste início de seção que chamamos por (**A'**) temos imediatamente o segundo longo solo de tenor com cadência, como já descrito acima (**b'**). À partir de (**c'**) tem-se a repetição na tônica do dueto de baixos que conduz ao motivo modificado (**d'**) e à uma mais extensa coda do movimento, em que tem-se a maior participação do septeto dos solistas.

Qui tollis peccata mundi – Andante

Este andamento é uma ária para baixo solista, acompanhado pelas cordas, trompas e pelos fagotes com escrita *obbligata*, ainda que uma pequena intervenção do violoncelo solo logo ao fim da introdução instrumental.



Figura 84: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Qui tollis*. Escrita *obbligata* dos fagotes. Comp. 87 a 93.

Do ponto de vista estrutural, esta ária é a mais episódica ou “rapsódica” das presentes nesta obra. Diferentemente dos outros solos, esta ária não apresenta estrutura tripartida, ou (ABA’), e sim apenas duas partes ligeiramente desiguais - em função das adaptações aos campos harmônicos- -, e apenas uma pequena transição instrumental, não modulatória, de três compassos entre as seções. Portanto, dividimos este andamento em duas seções (A e A’) . com três motivos cada (a,b,c e a’,b’,c’) – ainda que não atenda ao padrão harmônico presente nas outras árias, ou seja, que (A) faça a progressão da tônica para a dominante e que (A’) seja já todo na tônica. Nesta ária, os motivos (b, c, a’ e b’) estão todos na dominante, retornando à tônica somente em (c’).

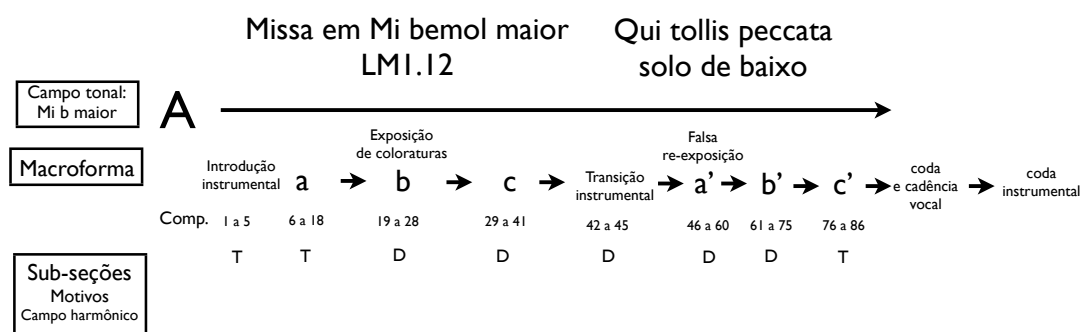


Figura 85: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Qui tollis*. Esquema analítico.

Uma breve introdução de cinco compassos, com material distinto dos motivos sugeridos, antecede a entrada do solista vocal e dos fagotes, estes já em escrita *obbligata*. O primeiro motivo (a) é predominantemente em notas de longa duração que são preenchidas pelas linhas dos fagotes. O segundo motivo (b), já no tom da dominante, é o que apresenta o procedimento usual da demonstração agilidade do solista. Nesta ária, como é usual, a escrita vocal do baixo vocal acontece por saltos e melodias em arpejos.



Figura 86: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Qui tollis*. Escrita *obbligata* dos fagotes. Comp. 87 a 93.

O terceiro e último motivo a ser apresentado (c), funciona também como coda da primeira parte, terminando na dominante. Ao compasso 42, como já citado, identificamos uma transição instrumental com o motivo da introdução, somente que desta vez na dominante. A repetição modificada da entrada vocal, que apresentamos como (a'), está no tom da dominante, o que contraria o padrão das outras árias em estrutura tripartida conforme já comentado. É somente no motivo (b'), em que é novamente exibida de agilidade do solista vocal, que ocorre uma modulação de retorno à tônica para a apresentação do motivo (c') – este já na tônica e estendido para funcionar como coda da segunda parte da ária e preparação da cadência do solista. Ao fim da cadência, tem-se a coda instrumental final, com material idêntico à (a). Apesar de uma estruturação diferente do habitual, sobretudo do ponto de vista harmônico, é bastante evidente o “empréstimo” e adaptação de material musical de uma seção à outra de modo a dar coerência organizacional ao movimento.

Qui sedes ad dexteram Patris - Allegro

Esta ária para contralto é instrumentada para violinos, duas violas em *divisi*, baixos e fagote como baixo contínuo. No entanto, apesar da previsão de duas violas com linhas independentes, a escrita não é propriamente solísticas e sim de variação e

enriquecimento timbrístico, pois em muitos momentos estão a dobrar as linhas dos violinos I e II. No entanto, quando ocorre independência em relação a estes, promovem ricos diálogos entre os timbres de violas e violinos e interação com o solista vocal e o baixo contínuo com a técnica da segmentação das melodias entre as vozes, conforme exemplo abaixo.

The musical score for Figure 87 shows a passage from a Mass in E-flat major, LM1.12, 'Qui sedes'. The score is for measures 33 to 38. It features staves for Fag. I, 2; V. I; V. II; Ve.; A.; Vc. e Ch.; and Org. The vocal soloist (A.) has a melodic line with many slurs and ties, while the other instruments provide harmonic support with various textures.

Figura 87: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Qui sedes*. Exemplo de interação com melodias segmentadas entre violinos, violas, solista vocal e o baixo contínuo.

Diferentemente da ária anterior, esta não somente obedece à estrutura tripartida (**ABA'**), como é um dos exemplos mais bem organizados quanto ao uso dos motivos musicais. A introdução possui dezoito compassos, em que são apresentadas idéias musicais usadas na ária (**a**) e na coda da exposição – para além de material novo unicamente utilizado entre os compassos 7 a 10. Conforme dito, a estrutura formal é bastante equilibrada: tendo a primeira parte (**A**) três motivos (**a**, **b** e **c**) com coda da seção da dominante, um parte B como ponte modulatória e harmonicamente instável e a re-exposição (**A'**) como repetição modificada dos elementos apresentados na primeira parte (**a'**, **b'** e **c'**). É digno de nota também que a exibição das coloraturas - na DD (dominante da dominante) em A e na D (dominante) em (**A'**), ocorrem nos mesmos motivos (**b**) e (**b'**).

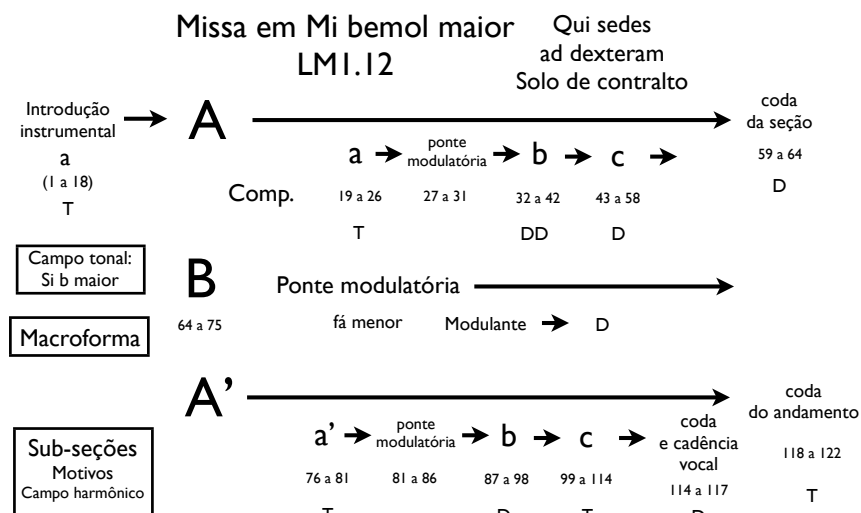


Figura 88: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Qui sedes*. Esquema analítico.

A parte (B) é digna de nota pois funciona como uma típica parte central de *aria da capo*. Após o fim da primeira parte no tom da dominante, esta parte (B) inicia-se na dominante menor (fá menor) e modula para o acorde da dominante com sétima menor para preparar uma forte tensão harmônica de retorno à tônica em (A'). Ainda que sugerida em outros andamentos da obra, esta é a seção central mais claramente construída.

Quoniam tu solus - Allegro

A última das árias desta obra é o *Quoniam tu solus*, para soprano, tendo os oboés e fagotes com intensa escrita *obbligata*, acompanhados pelas cordas, clarins e trompas. Esta ária, com toda a instrumentação disponível – à exceção dos tímpanos, se os consideramos como improvisados nos andamentos com coro –, é a finalização triunfal dos solos para dar lugar à monumental sucessão de coros para o encerramento com o *Cum Sancto spiritu*.

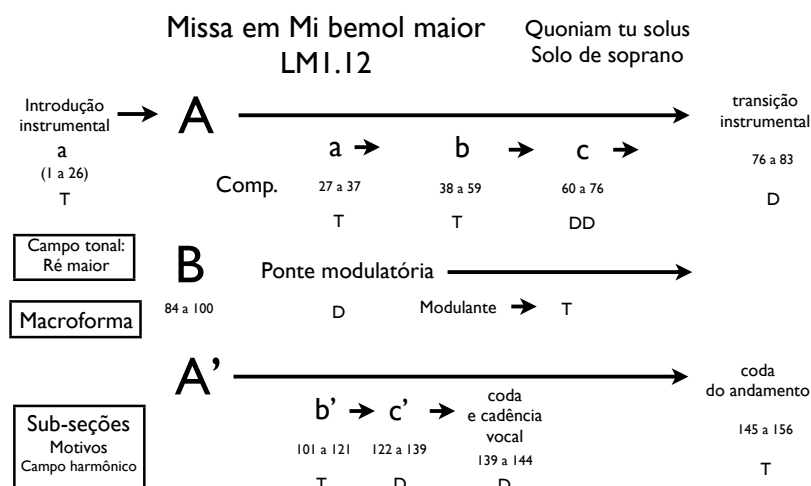


Figura 89: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Quoniam tu solus*. Esquema analítico.

Harmonicamente não é dos andamentos mais ousados pois não chega a apresentar modulações contrastantes nem mesmo em sua seção central. É uma peça construída com base no virtuosismo vocal e tem sua maior virtude na complexa e criativa interação da voz com os instrumentos solistas.

A estrutura, como nos outros solos, é tripartida (**ABA'**) sem, no entanto, repetir todos os motivos na última seção (**A'**). Deste modo, após uma longa e brilhante introdução de 26 compassos, tem início o solo de soprano com o primeiro motivo (**a**) da primeira parte (**A**). Este motivo inicial é consideravelmente breve e é assente na exposição da frase pelo solista vocal. Já no compasso 38 tem início o motivo (**b**) com a exibição do virtuosismo vocal do soprano em intensa concertação com os instrumentos solistas, oportunidade em que o compositor demonstra sua habilidade na técnica alegadamente “piccinniana” da fragmentação das melodias.

A voz e os instrumentos complementam-se e sobrepõem-se sem interrupção do discurso, criando riqueza timbrística. O motivo (**c**) caracteriza-se pelo acompanhamento ostinato no fagote para a o desenho melódico em terceiras paralelas pelos oboés, ficando a voz num papel coadjuvante para ao fim do trecho voltar ao diálogo com os instrumentos e para uma escrita cadencial desta primeira seção. Harmonicamente é construído sobre o tom da dominante da dominante.

Um breve *ritornello* instrumental ou transição apresenta-se como fim da primeira parte da ária, com a confirmação da modulação para o tom da dominante. A seção (**B**) caracteriza-se mais por uma diversificação da escrita dos instrumentos

solistas que por contraste harmônico ou modulatório, pois neste aspecto limita-se à retornar à tônica para o retomar modificado da primeira seção. Esta última seção (**A'**) omite o primeiro motivo, indo diretamente para a exibição da agilidade do solista vocal (**b'**), agora na tônica. Esta subseção vem modificada por também apresentar uma interrupção do discurso musical para o acréscimo de uma cadência vocal. A subseção (**c'**) inicia-se na dominante e prepara a modulação para o retorno à tônica. A escrita é similar à da primeira parte do andamento. No compasso 139 tem início o um breve *ritornello* ou transição de cinco compassos para a cadência vocal do andamento, numa escrita nova e diversa do *ritornello* da primeira parte. Após a cadência, ao compasso 145, os instrumentos solistas seguidos pelo restante da orquestra procedem a uma brilhante coda final do andamento.

Cum sancto spiritu - Allegro

O verso final *Cum sancto spiritu in Gloria Dei Patris, Amen* é o único dividido em dois andamentos consecutivos, ambos na tonalidade de Ré maior. O primeiro é um falso fugato em *alla breve* – contraponto não imitativo -, para o texto do *Cum sancto spiritu* e outro fugato imitativo em métrica de 3/8 para a palavra conclusiva *Amen*. Ambos são escritos para as oito vozes corais, sem indicações de intervenções solistas e para a instrumentação completa prevista para a obra, com exceção das flautas.

O primeiro andamento possui estrutura tripartida (**ABA'**) e o classificamos como um “falso fugato” pois a escrita em *alla breve* e a intensa movimentação contrapontística entre as vozes emulam uma fuga sem, no entanto, possuir qualquer traço imitativo. Após uma introdução instrumental de três compassos, inicia-se a parte (**A**) em que as oito vozes iniciam homofonicamente por dois compassos para a seguir seguirem por uma escrita de superposição dos dois coros com entradas separadas por um compasso. Este diálogo entre os blocos vocais completam a “sensação” de fugato. A meio desta primeira seção há intervenção instrumental uma quarta abaixo da inicial, como adequação à modulação para o tom da dominante, seguida de processo similar nas vozes. A seção modulatória a que denominamos (**B**) inicia-se sem interrupções como intervenção ou *ritornello* instrumental. O que delimita o fim de (**A**) e o início de

(B) é a clara cadência confirmativa da modulação para a dominante ao compasso 30, momento em que inicia uma seção modulatória e de instabilidade harmônica que conduz a um retorno à tônica e início da seção (A') ao compasso 38. Este último trecho do primeiro andamento é bastante breve e é fechado com a última repetição do rittornelo instrumental idêntico ao início.

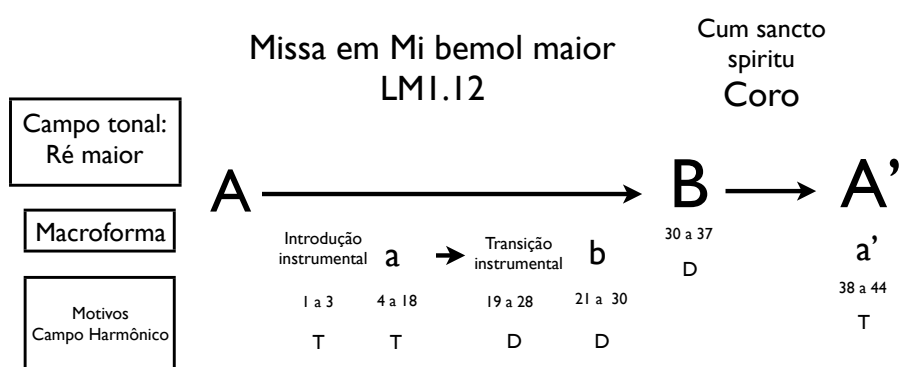


Figura 90: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Cum sancto spiritu*. Esquema analítico I.

Subitamente é iniciado o andamento em métrica de 3/8, com um movimento contrapontístico bastante intrincado entre as cordas agudas e medias e os violoncelos em *divisi* e com escrita solística. Esta escrita fugada, e nesta complexidade que envolve a orquestra de modo independente das vozes, é a marca que singulariza esta obra. Não há registros, até agora encontrados, de procedimento similar na obra de Leal Moreira e de seus contemporâneos em Portugal. É fato que em obras de Pedro António Avondano (1714 - 1782) verifique-se escrita para dois violoncelos solo, como na ária XXX de Eva no oratório *La morte d'Abel* e que mais para fins do século XVIII tornam-se mais frequentes as obras escritas para a instrumentação do baixo expandido - que prevê a escrita solística ou obbligatoria para violoncelos e fagotes. No entanto, para além de ser procedimento raro na década de 1770, é ainda mais invulgar na música sacra com orquestra completa. Os violoncelos estão presentes do início ao fim do andamento, numa espécie de moto perpetuo, uma vez que são raros os momentos em que não estejam a fazer ou dialogar em grupos de semicolcheias.



Figura 91 Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Cum sancto spiritu*. Escrita concertante dos violoncellos 1 e 2.

Estruturalmente é um fugato com três exposições de “sujeitos” em imitação – se considerarmos as linhas dos violoncelos como “contra-sujeitos”-, e três divertimentos ou episódios de transição, terminado por um *ritornello* instrumental e coda do andamento. Separamos as exposições assim como as transições pelas modulações e pelos inícios e fins dos processos imitativos.

Amen - Fugato

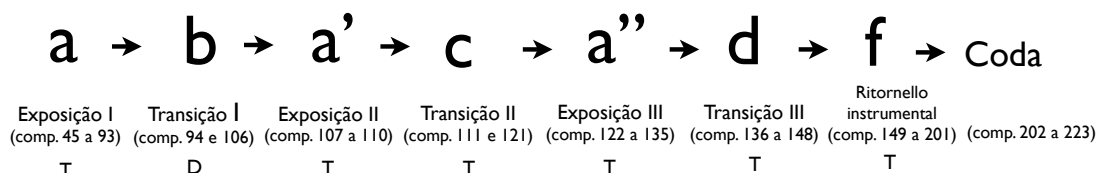


Figura 92: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Cum sancto spiritu*. Esquema analítico II.

O movimento possui uma importante introdução imitativa iniciado ao compasso 45 - somente com as cordas e violoncelos *obbligati*. A exposição vocal I (**a**) tem início imediato ao compasso 55 e estende-se até ao compasso 94, acrescidas pelos oboés, até que todas as vozes – à oitava ou à quinta - tiveram a oportunidade de entoarem o “sujeito” da fuga, situação também que definiu-se uma modulação para o tom da dominante. Neste mesmo compasso tem início o primeiro episódio de transição (**b**), caracterizado por uma escrita mais homofônica para as vozes e por um diálogo entre os violoncelos – que até então tocavam em terceiras paralelas. No entanto, logo ao compasso 105 tem início a segunda exposição (**a'**) do “sujeito” na tônica apenas na linha do baixo do coro II, que funciona apenas como um pequeno retomar do tema imitativo para já ao compasso 111 iniciar o segundo episódio de transição (**c**), que possui as mesmas características de escrita do primeiro. Uma nova exposição do “sujeito”, nomeado (**a''**), tem início ao compasso 122 na linha do baixo do coro II, seguido pelo baixo do coro II. É importante observar que em todos os momentos imitativos, as vozes que não tem participação na imitação tem escrita em notas longas, como acompanhamento harmônico. Neste caso é deixado para os violoncelos o papel de “contra-sujeitos”, bastante movimentados em semicolcheias. No compasso 135 tem início o último episódio do processo imitativo (**d**) que, ainda que instável harmonicamente, conduz à tônica ao compasso 149 em que sendo o fim

do processo imitativo ocorre o *ritornello* instrumental (f). O *ritornello* caracteriza-se, pelos motivos isolados nos instrumentos – neste caso os violoncelos – que serão respondidos pelo *tutti* das vozes, processo que é repetido mais uma vez. É no *ritornello* e sua repetição, portanto, que os violoncelos mais destacam-se em seu papel solístico, pois são acompanhados apenas por discretas intervenções das cordas e de breves tutti da orquestra e das vozes com a palavra *Amen*. Finalmente, na anacruse do compasso 202 tem início a coda do andamento em claras fórmulas cadenciais.

Credo

Credo - Et incarnatus -	Crucifixus - Et resurrexit -	Cujus regni	Et vitam /	Sanctus - Hosana -	Benedictus -	Hosana /	Agnus Dei
Coro + Sol.	Solo SSATB	Solo SSATB	Coro + Sol.	Coro + Sol.	Coro	Solo S e A	Coro
Dó M	Mi b M	dó m	Sol M	Sol M	Dó M	Mi b M	Mi b M

No esquema acima, como usual nas missas-cantata, o *Credo* está dividido em *Credo* – *Sanctus* – *Agnus Dei*. As seções em negrito são para evidenciar quais andamentos tem mais importância estrutural. Pelas justificativas dadas ao início deste capítulo optou-se por incluir o *Credo*, cujas coleção de partes foi catalogada juntamente às da Missa na estrutura de “Missa e Credo”, como proposto neste trabalho para a *Missa para a Aclamação de D. Maria I* de Antônio Leal Moreira. É importante notar, contudo, que ainda que sejam obras muito provavelmente complementares, dadas questões como a escrita a oito vozes e a mesma instrumentação, o *Credo* é substancialmente menos extenso que o conjunto do *Kyrie* e *Gloria*, o que causa um certo desequilíbrio formal. No entanto, conforme já comentado, há uma coerência harmônica no arco construtivo da obra total – que inclui as duas partes, com início e fim em mi bemol maior. Do mesmo modo é possível dizer que, apesar de uma obra consideravelmente menos extensa, é musicalmente bastante bem concebida. Sendo as três partes do *Credo* vistas como conjuntos independentes de andamentos, observamos que cada uma delas tem início e fim na mesma tonalidade: o *Credo* em dó maior e *Sanctus* e *Agnus Dei* em mi bemol maior. Diferentemente das estruturas tripartidas das árias e conjuntos encontrados na Missa, os andamentos do *Credo* são *through-composed* ou *durch-komponiert* ao seguirem o conceito de ilustração musical do verso cantado. A instrumentação é a mesma da Missa a 8, com destaque para a escrita das violas, que são independentes do baixo

contínuo. Do mesmo modo a escrita para os oboés, fagotes e trompas é bem desenvolvida, com várias intervenções solistas nos andamentos corais, assim como escrita *obbligata* nos momentos solísticos.

Patrem omnipotentem

Este andamento é estruturado de acordo com as necessidades de expressão musical do texto litúrgico, sendo que mesmo os contrastes harmônicos tendem a seguir uma teatralização do discurso musical. Deste modo, decidimos com base nas áreas harmônicas e da própria divisão do discurso musical realizada pelo compositor, dividir analiticamente este primeiro andamento em três partes, ou motivos principais. O motivo (a) inicia-se com a escrita policoral vertical entre os dois coros, na tônica e com modulação para a dominante. O motivo (b) é bastante similar ao inicial, estando, porém, no tom da dominante e sobre o verso “visibilium et invisibilium”. O motivo (c), por sua vez, caracteriza-se pela predominância da escrita para solistas, em alternância com o coro, sobre o texto “et ex Patre natum”. A coda do andamento ocorre na repetição da expressão “descendit de caelis”, com a habitual figura retórica dos graus conjuntos descendentes.

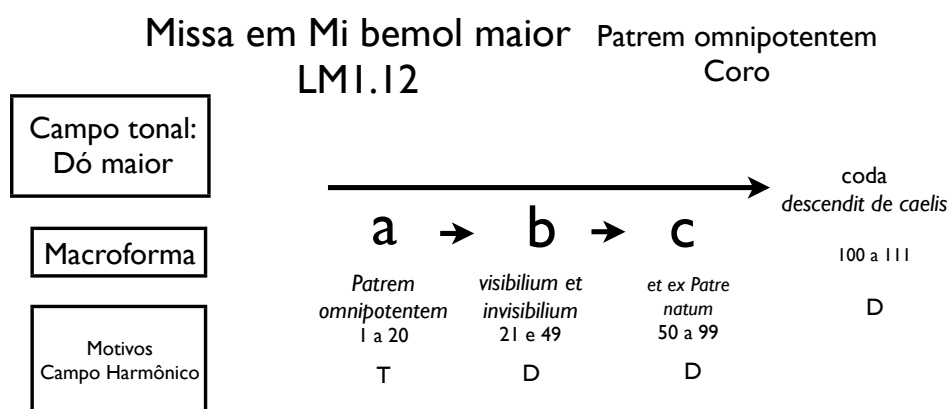


Figura 93: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Patrem omnipotentem*. Esquema analítico.

Et incarnatus est / Crucifixus

Este andamento central da estrutura do Credo está concebido para três vozes solistas (SAT), 2 fagotes *obbligati*, 2 trompas *obbligati* e cordas com contínuo. A escrita é bastante intimista e melódica para as vozes e os instrumentos com escrita solística trabalhados sempre em duos de modo a criar diálogos de entre os timbres, mais que solos propriamente ditos. É também importante notar que a linha da viola também possui uma escrita independente do baixo, o que ajuda a criar ainda mais a sensação de uma escrita camerística entre os instrumentos médio-agudos.

Ainda que breve, este andamento de 20 compassos possui três partes distintas, em que a música varia em função do texto, sem deixar, contudo, de haver uma seção expositória e harmonicamente estável na tônica (A), uma seção central modulatória (B) que conclui na dominante, e uma seção conclusiva (C) que termina na tônica.

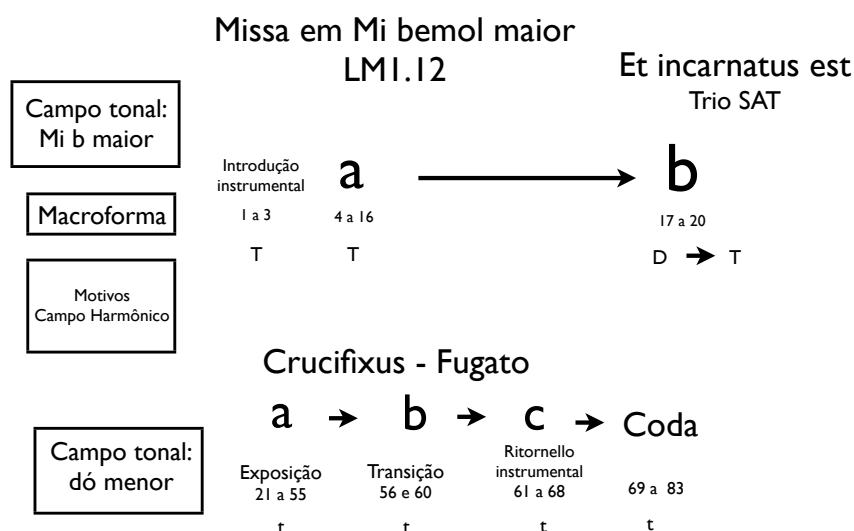


Figura 94: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Et incarnatus est* / *Crucifixus*. Esquema analítico.

Conforme comentado no capítulo referente aos procedimentos mais usuais nos andamentos das missas portuguesas da segunda metade do século XVIII, ao *Crucifixus* – ainda que usualmente bastante breve –, adquire um papel central de inventividade e tensão harmônica, sendo certamente o momento mais esperado

musical do Credo. Torna-se um divisor estrutural e de pathos, pois acaba por ser a parte mais dramaticamente descritiva de um texto de oração eminentemente discursiva como o do *Credo*. Sendo assim, sem fugir à regra, este *Crucifixus* apresenta-se como um elaborado fugato lento, cromático e em modo menor, para cinco vozes solistas (SSATB), cordas e fagote. Uma instrumentação bastante austere que tende a dobrar as vozes quase todo o tempo. Estruturalmente é bastante conciso, e inicia-se com uma mais longa exposição (A) do “sujeito” ascendente e “contra-sujeito” cromático descendente, expostos à oitava e à quinta sucessivamente. Nomeamos (B) o fim do processo imitativo e início do ritornello instrumental, usual a todos os fugatos de Leal Moreira, com uso de “ritmos lombardos” nos violinos que, frente à escrita estática das outras cordas, cria a instabilidade rítmica necessária à ilustração da palavras *passus* respondida homorritmicamente pelas vozes. A última seção (C) é iniciada por um dramático arpejo descendente ns violinos, seguidos de violas e baixos que preparam os saltos descendentes de oitavas dadas pelas vozes – cada uma à sua vez -, que retoricamente adequam-se à expressão *et sepultus est*. Uma brevíssima coda encerra o andamento com os violinos e vozes na na região média-grave na sequência cadencial dissonante de $5 - 6/4 - 5/4 - 5/3 - 5$.

Et resurrexit

Após os andamentos centrais e conjuntos do *Et incarnatus* e *Crucifixus*, segue-se o contrastante e longo andamento do *Et resurrexit* – dividido em três seções com mudanças de tempo, métrica e tonalidade mas que formam uma unidade musical: *Et resurrexit*, *Cujus regni* e *Et vitam venturi*.

A primeira parte – *Et resurrexit*, é estruturada em duas seções contrastantes, sendo a primeira (a) bastante vívida, na métrica de 3/8 e com rica escrita contrapontística entre as vozes e escrita complexa da orquestra em *tutti*. Salienta-se a exuberante escrita dos violinos e viola independentes do baixo. A segunda seção (b), por contraste, inicia-se com intervenções solistas do coro I e a seguir coro II, ambos com sugestões imitativas descendentes e mudança de colorido tonal para salientar as palavras *judicare vivos et mortuos*. Segue o contraste com tutti orquestral e entrada consecutiva dos dois coros em *Cujus regni*, na métrica de 4/4. Esta parte é dividida por questões harmônicas em quatro seções. A primeira (c) pela escrita eminentemente

coral e orquestra em *tutti*, em sol maior ou tônica, em que os coros dialogam entre si. Por contraste a seção (d), na dominante, é escrita para os solistas vocais, em escrita por duos solistas que sugerem procedimentos imitativos. As vozes e instrumentos são acrescidas progressivamente até que ao fim da seção tenha-se o *tutti* dos dois coros e da orquestra, com modulação para a subdominate (Dó maior). Ao compasso 125 inicia-se a seção (e) com baixo solista, cordas e fagote, para já ao compasso 137 ter-se novamente os dois coros e orquestra que encaminham o andamento para a coda (f) sobre a palavra *mortuorum*, que em súbito modo menor, para além do efeito dramático, funciona como suspensão harmônica de preparação para o fugato do *Et vitam venturi*.

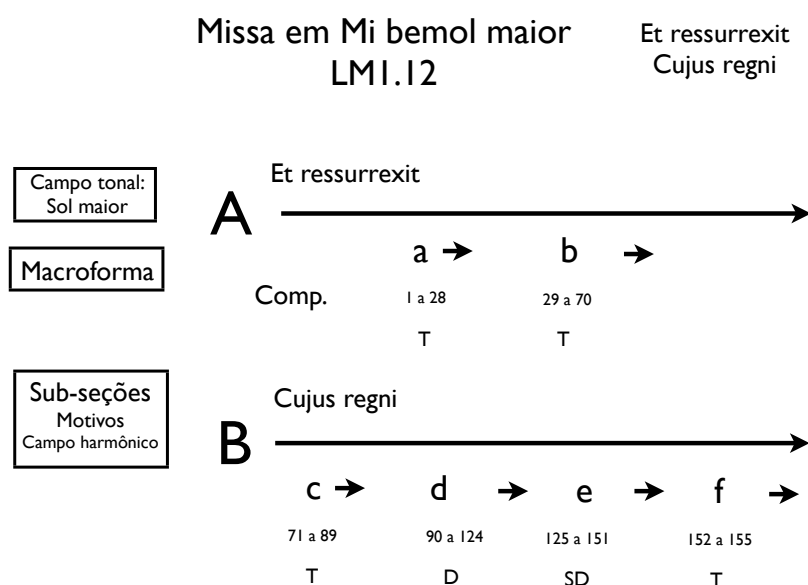


Figura 95: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LMI.12. *Et resurrexit*. Esquema analítico.

Este fugato é, interessantemente, o mais bem construído do ponto de vista de desenvolvimento harmônico das exposições do “sujeito” da fuga. Diferentemente dos outros fugatos, que comportam-se mais como *Rondos* – uma vez que as exposições do “sujeito” apresentam-se sempre idênticas e na mesma tonalidade - o fugato do *Et vitam venturi* possui apresentações do “sujeito” nas várias tonalidades pelas quais o andamento modula.

Estruturado em duas exposições e dois episódios, *ritornello* instrumental e coda. Como elemento pouco usual nos fugatos vocais de Leal Moreira, este andamento ainda conta com um pedal harmônico no âmbito da exposição II.

Et vitam venturi - Fugato

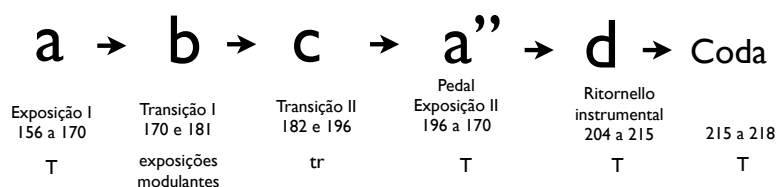


Figura 96: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Et vitam venturi*. Esquema analítico.

Sanctus - Hosanna – Benedictus – Hosanna

O *Sanctus* possui estrutura responsorial, sendo uma unidade subdividida em quatro andamentos, sendo o quarta e repetição literal do segundo. A orquestração é brilhante com agitação rítmica e acordes nas linhas dos violinos. O andamento inicial *Sanctus* é dividido em duas partes (**a** e **b**), sendo que a primeira funciona como uma introdução majestosa e solene com os dois coros em simultâneo, ainda que com algum contraponto interno, e a segunda parte escrita em figurações mais rápidas e com os coros em diálogos de modo a preparar o andamento rápido a seguir.

O *Hosanna* caracteriza-se pelo contraste em relação ao *Sanctus*, tanto pela velocidade do andamento quando pela textura de diálogo mais intrincado entre os coros, na típica escrita policoral dos compositores portugueses deste período. Este andamento é dividido, tendo como base as progressões harmônicas e o discurso musical, em três seções e coda.

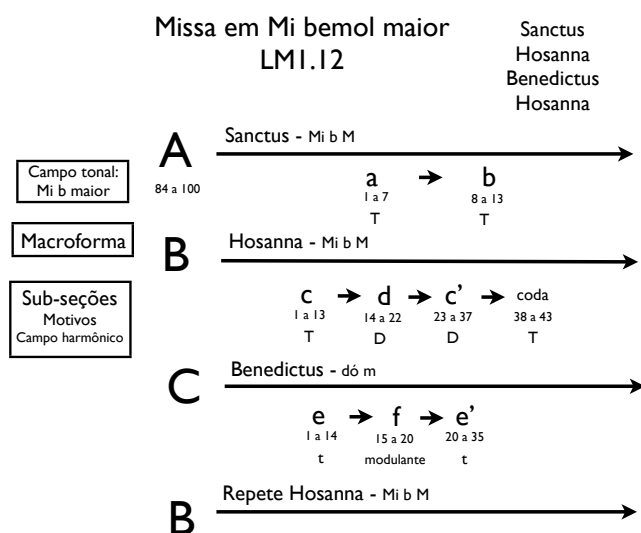


Figura 97: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Sanctus, Benedictus e Hosanna*. Esquema analítico.

O *Benedictus* é escrito na típica estrutura de verso de responsório, um dueto de sopranos em modo menor e lento para contraste com o *Hosanna* inicial e o a ser repetido. Ainda que bastante breve, é claramente subdividido em três seções, a primeira na tônica de dó menor (e), uma seção central e modulante (f) e uma seção final (e') que é uma versão modificada da primeira, já com características de coda. Para término do *Sanctus*, deve ser repetido o Hosanna que confere unidade ao andamento.

Agnus Dei

O Agnus Dei é um andamento cuja estrutura formal é baseada na relação música/texto, ou *through-composed*, não seguindo uma estrutura prévia ou simétrica como nas árias, por exemplo. No entanto ainda assim, por ser um movimento que deve iniciar e terminar em si mesmo, deve seguir um plano com alguma coerência e simetria harmônica. Deste modo, ainda que possua dois motivos musicais que se assemelhem na repetição transposta para a dominante do verso *Agnus Dei qui tollis peccata mundi e miserere nobis (a,b,a')*, contém uma seção central modulante (**b'**) que - para além de trazer alguma tensão e interesse harmônico para um motivo musical já apresentado -, providencia o retorno à tônica (c) e sua confirmação na coda (d).

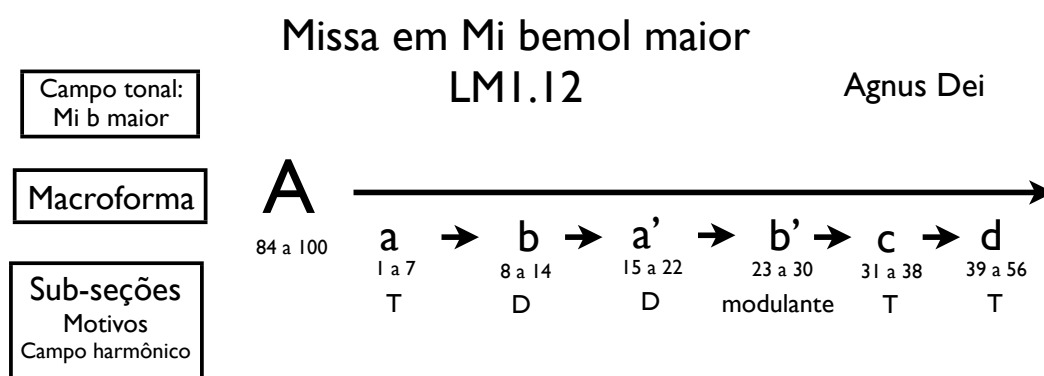


Figura 98: Leal Moreira. Missa em mi bemol maior LM1.12. *Agnus Dei*. Esquema analítico.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho pudemos observar que Leal Moreira foi um compositor que assimilou todos os estilos a que esteve exposto ao longo de sua carreira, escrevendo obras nas mais variadas linguagens: do *stile antico* que remonta à prática romana, passando pelo estilo galante— característico de compositores atuantes nas décadas de 1760 e 70 como Niccòllo Jommelli e David Perez, ao estilo identificável como dos anos de 1780 e boa parte da década de 1790 em que se assemelha a Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa e João de Sousa Carvalho, até finalmente escrever já numa linguagem bastante solidificada e reconhecível como das primeiras décadas do século XIX, representada em Portugal na figura de seu cunhado Marcos Portugal.

Como era de esperar-se de um compositor educado e ativo no meio português da segunda metade do século XVIII, sua linguagem é totalmente de influência italiana, tendo dedicado-se sobretudo aos gêneros sacro e teatral. As obras do fim da carreira mostram um compositor sólido e muito criativo, que adaptou-se ao novo gosto pela experiência profunda e frequente com as mais novas obras sacras e teatrais vindas da Itália e de outros países centro-europeus. Seu estilo tardio não deve ser visto como decadente, como comum na análise de compositores setecentistas que permanecem compondo no século XIX, pois suas obras demonstram uma extrema inventividade e poder de adaptação. Ainda que suas obras de juventude sejam notáveis e demonstrem um compositor talentoso e inventivo, suas obras de fim de carreira como as missas de 1803 e 1805 estão entre suas melhores criações, seja pela variedade de meios expressivos, seja pela inovação que teve ao tratar diferentemente alguns textos sacros, sobretudo nos versos do ordinário da Missa. Não obstante, a Missa em mi bemol maior LM1.12, que atribuímos como sendo a destinada para a cerimônia de Aclamação de D. Maria I em 1777, é certamente uma de suas obras mais significativas pois nela estão contidos todos os elementos possíveis da aprendizagem musical do jovem compositor que revelam as práticas estilísticas e de domínio técnico esperados de sua geração.

Para os interesses dos estudos luso-brasileiros esta geração de Leal Moreira, Baldi e Marcos Portugal é justamente a que mais se intersecta com a produção musical realizada no Brasil, sendo de fundamental influência para os compositores

atuantes nas várias localidades de províncias como Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Pernambuco, assim como será a linguagem destes compositores a presente na corte de D. João VI no Rio de Janeiro. Tendo isso em conta, e apesar das diferenças mais evidentes, procuramos colaborar para o atual interesse comum, tanto em Portugal quanto no Brasil, para que este repertório de fins de século XVIII possa ser devidamente avaliado e analisado, tendo-se em conta que não conhecemos verdadeiramente sequer a música sacra deste período clássico ou pré-clássico italiano - estética predominante nas obras dos compositores ligados à Patriarcal como Leal Moreira e seus mestres.

É sabido que somente nas últimas décadas é que começam a despontar mais e mais estudos sobre a música sacra e operática italiana – sobretudo as de origem napolitana e romana entre as décadas de 1740 e os princípios do séc. XIX, assim como inúmeras gravações historicamente informadas e com instrumentos de época, possibilitando aos musicólogos atuais contacto mais efetivo com os modelos estilísticos dos compositores atuantes no espaço luso-brasileiro.

Do mesmo modo aparentemente vivemos um momento de maior equilíbrio entre as valorizações dos repertórios, com os musicólogos luso-brasileiros mais libertos da necessidade de justificarem os repertórios do séc. XVIII e XIX num contexto de importância internacional, quanto pela diminuição da necessidade de procurar-se singularidades ou exotismos que o justifiquem nos âmbitos nacionais. As qualidades intrínsecas das obras são agora analisadas sem a desfiguração contextual quase que necessária proposta em outros tempos. É evidente que há muito que se fazer e conhecer, assim como pré-conceitos que devem ser abandonados à luz de futuras novas abordagens, mas é inegável que caminha-se conjuntamente para uma visão mais ampla e crítica.

Bibliografia

Alegria, José Augusto. *Arquivo das Músicas da Sé de Évora. Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

_____. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa. Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

Ameno, Francisco Luís. “Auto do levantamento e juramento que os grandes titulos seculares, ecclesiaticos fizeram... [a] El Rey D. Josepho I... em... 7 de Setembro 1750”.

Andrade, Ayres de, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865): uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. 2 vols. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Lda., 1967.

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1928.

_____, “Padre José Maurício”. In: *Música, doce música*. Brasília: Martins Editora, 1930. 2^a. ed., 1976, pp. 131-142.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa. ANTT, *Registos Paroquiais*, Abrantes, Santa Maria do Castelo, liv. misto de 1661 a 1771 (único), ff. 163v e 164.

Arquivo Histórico da Marinha, PT AHM-DIV-3-28-2-59 (01).

Arshagouni, Michael Hrair. “Aria forms in opera seria of the classic period: Settings of Metastasio's "Artaserse" from 1760-1790.” PhD. diss., University of California, 1994.

Beckford, William. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787 - 1788*. London: Rupert Hart-Davis, 1954.

Bernardes, Ricardo. *Música no Brasil nos séculos XVIII e XIX*. 6 vols. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

_____. “A Missa de Nossa Senhora da Conceição de 1810 de José Maurício Nunes Garcia como sua principal obra de transição estilística.” Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2006.

_____. “The Musical Farça A Saloia Namorada (1793) by António Leal Moreira and Domingos Caldas Barbosa in the Context of late Eighteenth-Century Opera in Portugal”. Tese de doutoramento, Universidade do Texas em Austin, 2012.

Bezerra, Jacinto Fagundes; Travaços João da Costa. “Auto do levantamento, e juramento, que os grandes, titulos, seculares, ecclesiasticos, & mais pessoas que se achárão presentes fizeram a El Rey Dom Affonso VI... na coroa destes seus reynos, &

senhorios de Portugal, em... quinze de Novembro de mil & seiscentos sincoenta & seis..”. Lisboa : na officina de Henrique Valente de Oliveira, 1658

Bezerra, Jacinto Fagundes; Figueiredo, Antonio Rodrigues de. “Auto do Juramento que... Dom Pedro nosso senhor Fez aos Tres Estados destes Reynos, de os Reger, & governar no impedimento perpetuo d'El-Rey Dom Afonso VI nosso senhor, seu irmam. E o juramento, preito, e omenagem, que os ditos Estados lhe fizerão de o reconhecerem, & obedecerem, como a Regente, & Governador dos mesmos Reynos. Tudo celebrado no segundo acto de Cortes, que se fez nesta cidade de Lisboa... 9. de Junho 1668”. Lisboa : por Antonio Craesbeeck de Mello, 1669.

Biblioteca Nacional de Portugal. *Livro que ha de servir p.a os acentos das admiçõins dos Siminartistas deste Real Siminario na forma dos seus Estatutos*. Cod. 1515 Reservados –p. 7r.

Boursy, Richard. “*Historicism and Composition: Giuseppe Baini, the Sistine Chapel Choir, and Stile Antico Music in the First Half of the 19th Century*”. Tese de Doutoramento em Filosofia apresentada à Universidade de Yale, 1994.

Brito, Manuel Carlos de. “Musicology in Portugal Since 1960.” *Acta Musicologica* 56, (1984): 29 - 47.

_____. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press., 1989.

_____. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Imprensa Universitária. Editorial Estampa, 1989.

_____. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

Brito, Manuel Carlos de; Cranmer, David. *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.

Brito, M. C.: 'Silva, João Cordeiro dal', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed [October 09 2015]).

Brito, M. C. and Stevenson, R.: 'Moreira, Antonio Leal', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed [October 09 2015]).

Brito, M. C. and Stevenson, R.: 'Carvalho, João de Sousa', *Grove Music Online* ed. L. (Accessed [October 09 2015]).

Burney, Charles. *A general history of music, from the earliest ages to the present period*. New York: Dover Publications, 1957.

Cardoso, Arnaldo Pinto. *A presença Portuguesa em Roma*. Lisboa: Livros Quetzal, 2001.

Castagna, Paulo. “*O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira*

dos Séculos XVIII e XIX.” Tese de doutoramento em História Social, Universidade de São Paulo, 2000.

Castelbranco, João Pereira de; e Mariz. Gaspar da Costa de. “Autos do levantamento e juramento, que por os grandes, titulos seculares, & pessoas que se acharão presentes, se fez a el Rey Dom Joam o IV. nosso senhor, na Coroa, & Senhorio destes Reynos, & do que elle fez às mesmas pessoas na Cidade de Lisboa, em os quinze dias do mes de Dezembro do Anno de 1640. E da ratificaçam do juramento, que os tres Estados destes Reynos a El Rey N. S. D. Joam o IV... E das Cortes, que fez aos tres Estados do Reyno el Rey D. Joam o IV. deste nome N. S. na mesma cidade de Lisboa em os 29. do dito mes de Janeiro do mesmo anno de 1641 Portugal”. Cortes 1641 (Lisboa); Álvares, António, fl. 1620-1659, impr. Em Lisboa : por Antonio Alvarez, 1641. Microfilme F. 6258.

Carse, Adam. “Early Classical Symphonies”. *Proceedings of the Royal Musical Association* 66 (1935 - 36): 39 - 55.

Coelho, Manuel Rodrigues, Kastner, Santiago, ed. lit., *Flores de Música*, Portugaliae musica Série A ; 2-3, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1976.

Cordeiro da Silva, João. *Salome* (1783). Manuscrito musical 48-VI-14 and 48-VI-15. Lisboa: Biblioteca da Ajuda.

Cranmer, David. “Opera in Portugal 1793 -1828: a study in repertoire and its spread.” Tese de doutoramento, University of London, 1997.

D’Alvarenga, João Pedro. “ ‘To make of Lisbon a new Rome’: therepertory of the Patriarchal Church inthe 1720s and 1730s”.*Eighteenth-Century Music*8/2,179–214. Cambridge University Press,2011.

Dottori, Mauricio. *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with especial emphasis on funeral music*. Curitiba: DeArtes - UFPR, 2008.

Feininger, Laurentius, ed. *Monumenta polyphoniae liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae*, Series 2. Proprium missae. t.1. (Romae: Societas Universalis Sanctae Ceciliae, 1947).; *Seventeenth-Century Italian Sacred Music*, volumes 1–10: Masses, edited by Anne Schnobelen, reviewed by Stephen R. Miller; <http://www.sscm-jscm.org/v11/no1/miller.html>

Fernandes, Cristina. *Devoção e teatralidade: as vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino*. - (Estudos da F.S.C.H. - U.N.L.; 18). Lisboa: Edições Colibri/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005.

“O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807.” Tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2010.

_____. “Entre a apologia do poder real e as aspirações da burguesia: manifestações musicais em torno do nascimento de D. Maria Teresa, Princesa da

Beira (1793)”. In *Música Discurso Poder* – Coleção Hespérides nº 26. Coordenação: Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos | Elisa Maria Maia da Silva Lessa. V.N. Famalicão: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Edições Húmus, 2012.

Freitas Branco, João de. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959.

Gama, Luís Felipe Marques da. *O compositor António Leal Moreira*. Braga: Instituto Português de Heráldica, 1975

_____. *Dos Leais de Sintra e Colares aos da Região Oeste. Uma linhagem medieval inédita*. Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos, 1997.

Guimarães, Manoel de Castro; Cordes, Antonio Luis de. “Auto do levantamento & juramento qve os grandes titvlos secvlares ecclesiasticos & mais pessoas que se acharão presentes, fizerão ao... senhor Elrey D. Joam V[...]”. Lisboa: na Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1707.

Hespanha, António Manuel. *História de Portugal: O Antigo Regime (1620-1807)*. Direcção de José Mattoso. Quarto volume: O Antigo Regime (1620-1807). Coordenador: Prof. Doutor António Manuel Hespanha. Autores: Dr. Pedro Cardim, Dr. António Camões Gouveia, Prof. Doutor António Manuel Hespanha, Dr. Nuno Gonçalo Freitas Monteiro, Dra. Maria Catarina Santos, Dr. José Vicente Serrão, Dr. Ana Cristina Nogueira da Silva, Dr. José Manuel Subtil, Dra. Ângela Barreto Xavier. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

Jommelli, Niccòllo. *Missa de Réquiem*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907.

Kastner, Macario Santiago. “Veinte Años de Musicología en Portugal (1940-1960).” *Acta Musicologica* 32 (1960): 1 -11.

Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira*. 3ª. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

Lange, Curt. *Archivo de Música Religiosa de la “Capitania Geral das Minas Gerais” (Siglo XVIII)*, Brasil. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, 1951.

Leal Moreira, António. *Stabat Mater* [1771]. Musical manuscript. Lisboa: Arquivo Musical da Sé.

_____. *Messa*. Musical manuscript F.C.R. 138//4a.. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

_____. *Te Deum* (1778) Musical autograph manuscript F.C.R. 138//16. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

_____. *Coro dos Anjos n.3* (1779). Biblioteca Pública de Évora, ÉvoraCLI 1-18 C_0003_2r.

_____. *Te Deum* [1786]. Musical manuscript MM. 346 and MM. 2311. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

_____. *Responsoria in festo Sanctissimi Cordis nostri Jesu Christi Original d'Ant.o Leal Moreira anno 1791*. Musical manuscript. P-Lf 145-29 / C3. Lisboa: Arquivo Musical da Sé.

_____. *Originale di António Leal Moreira 1793*. Missa a due orchestre [e dois coros], Biblioteca da Ajuda, Cód. Mus. 44 -XV -69.

_____. *Absolvições* (1816). Musical manuscript M.M. 131//1 and M.M. 135. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Lima, Silvia Raquel. “Proposta de Edição Crítica de Gli Eroi Spartani, de António Leal Moreira (1758 – 1819)”. Dissertação de mestrado, PPGLA-EUA: 2015.

Luiz, Carlos Santos. *João de Sousa Carvalho - catálogo comentado das obras*. Lisboa: Serviço de Música F.C. Gulbenkian, 1999.

Machado Neto, Diósnio. “O ‘mulatismo musical’: processos de canonização na historiografia musical brasileira”. In *Música Discurso Poder – Coleção Hespérides* n.º 26. Coordenação: Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos | Elisa Maria Maia da Silva Lessa. V.N. Famalicão: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Edições Húmus, 2012.

Madock, David Carter. ‘*A Study of the Stile Antico in the Masses and Motets of António Lotti as Contained in the Codice Márcia Italiano IV, Venice*’. Washington, D.C.: Catholic University of América, 1996.

Madre de Deus, José da; Kastner, Santiago (Ed.). *Fugas para Órgão do século XVIII*. Portugaliae musica Série B; 45. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1984.

Magaldi, Cristina. “Sonatas, Kyries and Árias: Reassessing the Reception of European Music in Imperial Rio de Janeiro”. In: *Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro*. LLILAS, The University of Texas at Austin. March 6-8, 2005.

Maione, Paologiovanni. “*Es la unica diversion que Su Alteza tiene*”: melodrammi e notizie musicali tra le corti di Napoli e Lisbona nel Settecento, in *Le stagioni di Jommelli*, a cura di Francesco Cotticelli, Napoli, Turchini Edizioni, no prelo.

Marques, António Jorge. “*A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*.” Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2009.

Matta, Jorge. “A forma sonata na música instrumental portuguesa” In *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*, actas do colóquio *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*, 13/14 October 2006 (*Estudos Musicológicos*; 7), editado por David Cranmer, 143 - 154. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2010.

- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura / MEC, 1970.
- Mazza, José. “Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses” com prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria. Lisboa: Editorial Império Lda., 1944/1945.
- McClymonds, Marita. “Niccolo Jommelli: The Last Years.” Tese de doutoramento, University of California, Berkely, 1978.
- Miller, M. C.; Stephen R. “*Music for the Mass in Seventeenth-Century Rome: Messe piene, the Palestrina Tradition, and the Stile antico*.” Tese de doutoramento, University of Chicago, 1998.
- _____. ‘Stile antico’. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Grove Music Online*. [Consultado a 15 de Setembro de 2015].
- Moretzohn, Júlio. “*J. J. Emerico Lobo de Mesquita: um estudo estilístico*”. Tese de Doutoramento, Unirio, Rio de Janeiro, 2008.
- Mottetti di diversi Autori à 8 voci*, P-La 47 – VII – 13.
- Mozart, Wolfgang; BERKE, Dietrich. REHM; PFADTP, Miriam, *Die neue Mozart-Ausgabe*. Kassel ; New York: Bärenreiter, 2007.
- Nery, Rui Vieira. *Para a História do Barroco Musical Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- _____. “Italian models and problems of periodization in portuguese Baroque Music” in *Routes du Baroque – La Contribution du Baroque à la Pensée ar à L’Art européens*. Communications au Colloque de Queluz. Portugal 9-11 Novembre 1988. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 217 – 226.
- _____. ; Castro, Paulo Ferreira. de *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1991.
- _____. ;Castelo-Branco, Salwa. ed. “Ernesto Vieira” in *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, Coleção temas e Debates. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- Paiva, Rejane Ferreira de. “A vingança da cigana: influências da literatura de cordel no contexto operático do final do século XVIII em Portugal”. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa: 2007.
- Patriarcal Igreja e Fábrica, Lisboa. *Avisos*, Cx. 59, 1780.
- Pestelli, Giorgio. *The Age of Mozart and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Perez, Davide. *Missa de Réquiem a 4 vozes, fagotto obbligato e baixo contínuo* (Transcrição de Maurício Dottori).

_____. *Messa a Oto Vocci* (1761). P-La 44-XV-54.

_____. *Te Deum Laudamus Per il Felicissimo Giorno Del Aclamasione agli 13 de Majo de 1777 di David Perez*. Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, P-Lf165/82/D2.

Portugal, Marcos. 3o. *Responsório das Matinas da Conceição* (1802). P-LnF.C.R. 168//87(4).

Robinson, Michael. "Aria in Opera Seria 1725 - 1780" *Proceedings of the Royal Musical Association* 88 (1960 - 61): 31 - 43.

_____. *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford: Clarendon Press., 1972.

Santos, Luciano Xavier dos. *La passione di Gesù Christo Signor Nostro*. P-La 48-III-9.

S. Venâncio, Fr. José de. "Sermão na Felicíssima Acclamação da Augustíssima Senhora D Maria Rainha Fidelíssima de Portugal&c. Recitado Na Igreja de N. Senhora dos Remédios de Carmelitas Descalços desta Corte pelo P. Fr. José de S. Venancio, Religioso da mesma Congregação. A 19 de Maio de 1777. Lisboa. Na Regia Officina Typografica. Anno MDCCLXXVII. Com Licença da Real Mesa Censoria". BNP P-Ln L. 22663//25P.

Santos, Mariana Amélia Machado. *Catálogo de música manuscrita*. Elaborado sob a direcção de Mariana Amélia Machado Santos , directora da Biblioteca. Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1958.

Scherpereel, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Música, 1985.

Seixas, Carlos; Kastner, Santiago. ed. lit.; Valeriano, João, ed. lit., *25 Sonatas para Instrumentos de Tecla*, Portugaliae musica Série A ; 34, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1980.

Serrão, Joel e Oliveira Marques, A. H. (dir.) *Nova História de Portugal*. Volume VII. Portugal, da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil. Coordenação de Avelino de Freitas de Meneses. Autores: Artur Boavida Madeira, Avelino de Freitas de de Meneses, Isabel R. M. Mendes Drumond Braga, José Damião Rodrigues, José Guilherme Reis Leite, Maria Beatriz Nizza da Silva, Maria Luís Rocha Pinto, Maria Paula Marçal Lourenço, Paulo Drumond Braga, Rui Bebiano, Vítor Serrão. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

Silva Leite, António da. *Aria Latina*. P- Ln 1881/1-6.

Soarez Lopo; Lopez Valério. "Auto do Juramento que el Rey Dom Phelippe Nosso Senhor, Segundo deste Nome, fez aos tres Estados deste Reyno, & e do que eles fizerão a sua majestade, do reconhecimento, & aceitação do Principe Dom Phelippe nosso Senhor, seu filho, Primogenito. Em Lisboa a 14 dias do mês de Julho de 1619.

E assi o acto das Cortes q a 18 dias do mesmo mês se celebrou nella. Em Lisboa, por Pedro Crasbeeck. Anno. 1619. Vendese em casa de Belchior de Faria Livreiro de sua majestade”.

Sousa Carvalho, João de. *Missa em sol menor para 4 vozes e continuo (1777)* - P-Lf 49/8.

Sousa Carvalho. *Isacco figura del redemptore*. Ária ‘*Si nè tormenti stessi*’ P-La 48-III-36.

Sousa Carvalho, João de. *Missa em Ré Maior para, 4 vozes, cordas, oboés, trompas e trompetes*. P-Lf 49/5.

Sousa Carvalho, João de. *Te deum em ré maior*. P-La 48 – IV – 18.

Sousa Carvalho, João de. *Messa a quatro vocci (1775)*. P-Ln M.M. 5016.

Stevenson, Robert. “Portuguese Sources for Early Brazilian Music History.” *Anuario* 4 (1968):1-43.

Strohm, Reinhard. *Dramma per musica : Italian opera seria of the eighteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1997

_____. *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians*. Turnhout, Belgium: Brepols, 2001.

Taunay, Afonso de Escragnolle. *Dous artistas máximos: José Mauricio e Carlos Gomes*. São Paulo: Companhia Melhoramentos: Rio de Janeiro: Cayeiras, 1930.

Totti, Giuseppe. *Moteto Dulcis Jesu*. P-Ln. F.C.R. 216//35.

_____. *Messa a 8 Voci Concertatta. Con Organo Fagotto e Contrabasso Obbligati. 1793*. P-Lf, 229/9/ E4; *Messa. A 8 voci Concertatta. Con Organo Fagotto e Contrabasso Obbligati. 1793*. Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. CRI-SM68.

Vasconcellos, Joaquim de *Os Musicos Portuguezes*. Porto: Imprensa Portugueza, Vols. I e II, 1870.

Vergolino, Antonio Pedro. "Auto do levantamento e juramento que os grandes títulos seculares, eclesiásticos e mais pessoas que se acharam presentes fizeram à muito alta, muito poderosa rainha fidelíssima a senhora D. Maria I [...]"PT/TT/CF/180. 1 liv. (27 f.). Códices e documentos de proveniência desconhecida, n.º 180

Vieira, Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portuguezes*. 2 vols. Lisboa: Lambertini, 1900.

Waxel, Planton von. *Abriss der Geschichte der Portugiesischen Musik*. Translated from the French to German by Clara Reissman. Berlin: Verlag von Robert Oppenheim, 1883.

Apêndice I - António Leal Moreira - Missas

A presente listagem, sem a pretensão de ser um catálogo, apresenta as Missas de António Leal Moreira como estão nomeadas e descritas nos vários arquivos em que se encontram depositadas.

VOZES E BAIXO CONTÍNUO

LM1.1 - Missa em ré menor – 1776

P-Lf Ms. 145/13

Partitura | Missa | a 4 | Concertada | Do Sr Antonio Leal de Moreira 1776

Partitura: 62p. 32x22cm. 9 partes – S,A,T,B, Coro: S,A,T,B, org.fig

LM1.1.2 – Missa em ré menor

P-Ln F.C.R. 138//3

Messa a 4 Concerta / Del Sig.re An.to Leal Moreyra . Partitura: 29f. 23 x 32,4 cm. 7 partes

LM1.1.3 – Missa em ré menor

P-Ln M.M. 131//9

Missa a 4: Concertatta / Por António Lial Moreira. Partitura: 34f.; 22,5 x 29, 2 cm

LM1.1.4 – Missa em ré menor

P-Ln M.M. 269//4

Missa / a 4 Vozes Concertada / Seu A. / Antonio Leal Moreira

4 partes vocais e 1 instrumental

LM1.2 - Missa em Dó maior – s.d. P-Lf Ms.145/11

[...] | Messa A 4º Concertatta | Com Repleni. | Del Sig^r Ant^o Leal Moreira

Partitura: 79 p. 32 x 22,5 cm. 9 partes - S, A, T, B, Coro: S, A, T, B, bc

LM1.2.1 - Missa em Dó maior – s.d.

P-Lf Ms.145/12 (outra cópia da missa P-Lf Ms.145/11)

9 partes - S, A, T, B, Coro: S, A, T, B, bc 32 x 23,5 cm

LM1.2.2 – Missa em Dó maior – s.d.

P-Ln M.M. 131//6-7

3 partes vocais e 1 parte instrumental SAT[B], org. 22,6 x 29, 7 cm

LM1.3.1 - Missa em Sol maior – s.d. P-Lf Ms. 145/16

Orig^{le} de An^o Leal Moreyra. Partitura: 44p. 33 x 24 cm. 9 partes - S, A, T, B, Coro: S, A, T, B, org.fig

LM1.3.2 – Missa de Gsolreut de capella, a 4 e órgão.

LM1.4 – Missa em Si bemol maior – s.d.

P-LfMs. 145/18

Messa a 4 / Voci com repleni / Del Sigr. An.to Leal Mor.a

Partitura: 79p. 22,5 x 30,5 cm. 4 partes vocais e 1 instrumental

LM1.4.2 - Missa em Si bemol maior – s.d. – EvC ???

Messa a 4 Concertatta: Seu Autor // A. L. Mor.a. Em 1815

Partitura: 43p.

LM1.5 - Missa em Mi bemol maior – s.d. P-LfMs. 145/14

Messa | A 5 Concert: | Com Repleni | Del Sig^{re} An^{to} Lial Mor^a

11 partes - S 1, 2, A, T, B, Coro: S 1, 2, A, T, B, org.fig

24 x 33 cm

Cópia em Vila Viçosa P-VV Maço CXI, 3. Missa / a 5 concert.. / Del Sig.re Ant.º

Leal Moreira. Coleção de partes.

LM1.6.1 – Missa a Duo em Dó maior – 1809 – BNP P-Ln M.M. 128//1

Missa: Soprano e Basso e Organo / Do Sn.r Antonio Leal Moreira

Partitura: 8f. Para a Igreja de S. Miguel de Sintra

LM1.6.2 – Missa a Duo em Dó maior – 1809 – BNP P-Ln M.M. 2370//1-3

Missa a Duo / Do Snr. Antonio Leal Moreira

2 partes vocais e 1 instrumental

SB, org.

LM1.7 – Missa em lá menor – s.d. – BNP P-Ln C.N. 19

Missa a 4 Concertatta / Do Snr. Antonio Lial

(Incompleta) Apenas parte de órgão cifrado

VOZES E ÓRGÃO OBRIGADO

LM1.8 – Missa Pequena - 1807

Missa / pequena / Do snr. A: Leal / [...]/ 1807

P-Mp R. Mms. 9.1

LM1.9 – Missa e Credo – 1807

Missa p.^a o Real Convento de Mafra Original d'Ant.º Leal Moreira / anno 1807

P-Mp R. Mms. 9.2

Credo p.^a o Real Convento de Mafra Original d'Ant.º Leal Moreira / anno 1807

P-Mp R. Mms. 9.3

Cópia de coleção de partes em Vila Viçosa P-Vv Maço CIX, 2.

LM1.10.1a - Missa e Credo em Mi bemol maior [1818] – BNP – P-Ln F.C.R. 138//5 e 138//6.

Kyrios e Gloria: Postos em Musica e Dedicados a Ex.ma Sr.a Marqueza de Borba / Por Antonio Leal Moreira

Partitura: 22f. 23,4 x 32,5 cm

12 partes / S,A,T,B, fl, fag, cor, org

Credo, Sanctus e Agnus Dei: Postos em Muzica a Quatro vozes com acompanhamento de Orgao / Por o Snr. Antonio Leal Moreira

Partitura: 58p. 23,2 x 31,5 cm

LM1.11 – Missa em Si bemol maior – 1818 – P-Ln M.M. 128//2

Kyrios, e Gloria / Postos em Musica P.r. Ant.o Leal Moreira

Partitura: 40f.

VOZES E ORQUESTRA

LM1.12 - Missa em Mi bemol maior [1777] – BNP – P-Ln F.C.R. 138//4-a

Messa / Do Snr. An.to Leal Moreyra

30 partes

Credo em Dó maior [1777] – BNP - F.C.R. 138//4-b

Credo a 8 / António Leal Moreira

22 partes

LM1.13.1 – Missa em Dó maior – s.d. – BNP P-Ln M.M. 128//8

Da Missa de C / De Antonio Leal Mor.a

Partitura: 63p.

SATB, 2ob, 1 cor, 2vl, b

LM1.13.2 Missa em Dó maior – s.d. – BNP P-Ln M.M. 136

Missa a 4: com due violini, due oboé, due corni, e basso / Do Sr. António Leal Moreira

Partitura: 88f.

SATB, 2 ob, 2 cor, 2vl, b e org.

LM1.13.3 Cópia no Brasil, na Coleção Curt Lange /Museu da Infonfidência / Ouro Preto. Catálogo “Acervo de Manuscritos Musicais” Vol.II – Compositores Não-mineiros dos Séculos XVI a XIX. P 07-07a”.

Missa d’Antonio Lial Moreira. Cópias do séc. XVIII e de cerca 1840, sem assinatura e de J.N. Silva Junior, Diamantina, 1860.

LM1.14 – Missa em Fá maior – s.d. – BNP P-Ln M.M. 131//12

Da Missa de F / Do Snr. António Leal Moreira

Partitura: 70p.; 22,3 x 30,5 cm

SATB, 2 ob, 2 cor, 2 vl, b

Há um Credo na Sé de Évora e que encontra-se cópia no arquivo brasileiro do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, de um Credo em ré maior P-01-07, datado de 1798 (data da cópia) e que poderia servir como música para a continuade da cerimônia. No entanto, devido à instrumentação deste Credo, que prevê clarins (enquanto a Missa

prevê apenas trompas), e que tem o Agnus Dei em fá maior, sugerindo que pode tratar-se do Credo que segue-se à Missa em fá maior LM1.15 que foi separado de sua conformação “original” (devemos lembrar que a junção das partes musicais da Missa não eram necessariamente respeitadas como fixas. Era possível ter *Kyrie* e *Gloria* de uma obra ou compositor e o *Credo* de outra fonte).

LM.1.14.2 Museu Carlos Gomes – 130 do catálogo “Missa de Capela – Leal” Cópia de M. J. Gomes s.d.

LM1.15 Missa e Credo em lá maior

Messa a 4 con Instrummenti (sic)P- Lf 145/10 C-2

1.15 - Missa em Lá maior (incompleta) – s.d. P-Lf Ms. 145/10

Messa | A 4 Com Instrummenti | Do Snr. Antonio Leal Moreira.

5 parts - S, A, T, B, vlc (=bc) 32 x 23,5 cm

LM1.16 Missa e Credo em si bemol maior

P-Evc Manuscritos Avulsos, Prateleira II, 39.

Missa a 4 concertata. Feita em 1799

LM1.17 – Missa a duas orquestras em Ré Maior – 1793 – P-La 44-XV-69

P.mo foglio / Sinfonia a due Orchestre / Original d’Ant. Leal Moreira / anno 1793

Partitura autógrafa: 100f. 43,5 x 30 cm

LM1.18.1a – Sinfonia da Missa em Mi bemol maior – 1803 – BNP M.M. 130//3

Sinfonia / Original de Antonio Leal Moreira

Partitura autógrafa: 28p.

LM1.18.1b – Missa em Mi bemol maior – 1803 – BNP P-Ln M.M. 130//5

Kyrie, e Gloria / Original de António Leal Moreira

Partitura autógrafa: 227p.

SATB, Orq.

LM1.18.2c – Credo – 1803 – BNP P-Ln M.M. 129//2

Credo / Original de Ant.o Leal Moreira

Partitura autógrafa: 86p.

SATB, orq.

LM1.18.3 – Missa em Mi bemol maior – 1803 – P-La 44-XV-58

Partitura / Sinfonia / Gloria e / Credo / Com piu strumenti / do Sr.e / anno 1803

Partitura: 174f. 30,5 x 23 cm

LM1.19.1a – Sinfonia da Missa em Lá maior – 1805 – BNP – P-Ln M.M. 130//1 e

M.M. 130//2

Sinfonia / Original de Ant.o Leal Moreira

Partitura autografa: 20f. - 23,2 x 32,5 cm

LM1.19.1b - *Missa em Lá maior – 1805* – BNP P-Ln M.M. 129//1

Messa | a 4^o Voci con Stromenti da potersi | eseguire Solamente con Violini, e | Viole, Oboe, Fagotti, trombe, Corni | e Bassi, caso che non ci siano Flau- | tti, Clarinetti, e Timpani.

Partitura autógrafa: 130f. “Falta o caderno correspondente aos folios 9- 12”.

LM1.19.1c – Credo em Sol Maior – 1805 – BNP P-Ln M.M. 130//4

Credo | a 4^o voci con stromenti da potersi | eseguire solamente con Violini | Viole, Oboe, Fagotti, trombe, Cor- | ni e Bassi, caso chè non ci siano | Flautti, Clarinetti, e Timpani. / Original de Antonio Leal Moreira

Partitura autógrafa: 54f.

SATB, orq.

LM1.19.2a - Missa em Lá maior – 1805 - P-Lf Ms. 145/17

Messa | a 4^o Voci con Stromenti da potersi | eseguire Solamente con Violini, e | Viole, Oboe, Fagotti, trombe, Corni | e Bassi, caso che non ci siano Flau- | tti, Clarinetti, e Timpani.

Partitura: 313 p. 22x 29cm

26 partes - S, A, T, B, Coro: S, A, T, B, vl 1, 2, 3, vla, cb, fl 1, 2, ob 1, 2, cl 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2, tr 1, 2, timp

LM1.19.2 - Cópia 1: Credo da Missa em Lá maior – P-Lf Ms. 145/9

Credo | a 4^o voci con stromenti da potersi | eseguire solamente con Violini | Viole, Oboe, Fagotti, trombe, Cor- | ni e Bassi, caso chè non ci siano | Flautti, Clarinetti, e Timpani. | Do Snr. Antonio Leal Moreira [on end:] 89

Partitura: 162p. 22 x 29 cm

24 partes - S, A, T, B, Coro: S, A, T, B, vl 1, 2, vl, cb, bc, fl 1, 2, ob, cl 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2, tr 1, 2

LM1.19.3 Cópia do Kyrie e Gloria em Vila Viçosa. P-Vv Maço CXII, 1.

Messa a quatro voci con strumenti [...].

LM1.19.4 Cópia da Sinfonia da Missa. P-VV caixa G, 9.

Sinfonia / Do Sr. António Leal Moreira / Anno 1805.

Apêndice II: Aparato crítico da edição musical.

Missa
para o Dia da Aclamação de
D. Maria I
1777

Música de António Leal Moreira (1758 -1819)
Edição crítica

Aparato Crítico

Fontes

A presente edição crítica é baseada na única fonte disponível, presente na Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa em duas coleções de partes vocais e instrumentais catalogadas como *MESSA / DO SN.R AN.TO LEAL MOREYRA* (F.C.R. 134//4-a) e *CREDO A 8 / ANTÓNIO LEAL MOREIRA* (F.C.R. 134//4-b).

MESSA / DO SN.R AN.TO LEAL MOREYRA (F.C.R. 134//4-a)

1) Partes vocais

Soprano Primo Coro Conc.^{to}

Alto Primo Coro Conc.^{to}

Tenore Primo Coro Conc.^{to}

Basso Primo Coro Conc.^{to}

Soprano Secondo Con.^{to}

Alto Coro Secondo Con.^{to}

Tenore Coro Secondo Con.^{to}

Basso Coro Secondo

Partes em cartina de:

Soprano Primo e Soprano 2º - para o dueto do Laudamus te

Soprano para a ária do Gratias agimus tibi

Tenore Solo para a ária do Domine Deus

Basso solo para a ária do Qui tollis

Alto Solo para a ária do Qui sedes

Soprano solo para ária do Quoniam tu solus

2) Partes Instrumentais:

Organo / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra (sem cifras)

Violino 1º. / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra

Violino 2.do / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra

Violette / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra (com escrita em duas linhas separadas em alguns movimentos)

Violoncelo 1º. / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra (com linhas concertantes

de

violoncelos 1 e 2 em separado para orientação do executante no *Cum Sancto Spiritu*)

Violoncelo 2.do / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra

Traversieri / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra (flautas 1 e 2)

Oboe / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra (oboés 1 e 2)

Fagotti / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra (fagotes 1 e 2 com linhas separadas e

concertantes somente no Domine Deus, Qui tollis e Quoniam)
Clarino 1.º / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra
Clarino 2.do / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra
Corno P.mo / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra
Corno 2.do / Messa / do Sn.r An.to Leal Moreyra
CREDO A 8 / ANTÓNIO LEAL MOREIRA (F.C.R. 134//4-b)

1) Partes vocais:

Credo / Soprano primo coro
Credo / Alto primo coro
Credo / Tenore primo coro
Credo / Basso primo coro
Credo / Soprano coro secondo
Credo / Alto coro secondo
Credo / Tenore secondo coro
Credo / Basso coro secondo

2) Partes instrumentais:

Credo a 8 / Violino P.ro
Credo a 8 / Violino Seg.do
Violetta / Credo a 8
Credo a 8 / Contrabasso
Credo a 8 / Oboé primeiro
Credo a 8 / Oboé segundo
Credo a 8 / Fagotto
Clarino Prim.o / Credo a 8
Credo a 8 / Clarino Seg.do
[Corno Prim.o] - faltam a página de rosto e primeira página
Corno Seg.do / Credo a 8

Organização da partitura

A disposição dos instrumentos na partitura segue as mais recentes edições de música instrumental e vocal do séc. XVIII, de modo a contemplar a ligação das vozes ao baixo, tanto por questões de facilidade de leitura geral da grade orquestral como da realização do baixo contínuo.

Dinâmicas e Articulações

Na ausência de partitura de referência e com algumas faltas e discrepâncias entre as partes no que diz respeito à dinâmicas e articulações, optamos por adotar uma padronização pelas mais coerentes e recorrentes nas partes, sempre com respeito à fonte original de modo a não sugerir mais do as próprias fontes informam. Nestes casos as intervenções do editor vem assinaladas por parênteses retos - [] - e ligaduras tracejadas. No caso específico das dinâmicas optamos por modernizar a

nomenclatura, sendo que as indicações **p.^o**, **p.^{mo}**, **f.^e** e **ff.^{mo}** são substituídas por **p**, **pp**, **f**, **ff**.

Instrumentos transpositores

Os instrumentos da família dos metais estão indicados como nas partes, seguindo a regra da nomenclatura do séc. XVIII: *clarini 1 e 2*; *corni 1 e 2*. A afinação dos instrumentos previstos são mantidas como no original. Ex: *clarino in D* escrito na pauta sem alterações cromáticas.

Observações Específicas

1 Kyrie eleison (Coro e solistas)

Comp. 23 - Ob. I e II: pp – no ms. “p.mo”.

4 Gloria in excelsis (Coro e solistas)

Comp. 18 - Clarino 1,2 (in Re/D) (a) – aqui não houve alteração, mas há incoerência rítmica entre o cla. 1 e cla. 2.

Comp. 36 – Clarino 1,2 (in Re/D) (a) – correção na inconsistência de ritmos entre as partes.

Comp. 63 - cor 2 - e.x no ms.

Comp. 119 - cor 2 - e.x no ms.

Violino II – 2º tempo no ms. semínima com tremolo, modificado para semicolcheias para ficar igual ao V.I

Comp. 120 - 3º e 4º tempos no ms. semínima com tremolo, modificado para semicolcheias para ficar igual ao V.I

5 Laudamus te (Soprano solo)

Comp. 22 - Violette (a) – articulação

Comp. 89 - Violino I: no compasso 93 volta a repetir-se o mesmo motivo com o sinal *staccato*.

6 Gratias agimus tibi (Soprano solo)

Comp. 50 - Soprano: No ms o ritmo está x.y é sem duvida um erro pois falta meio tempo para completar o compasso. Substituído por e.x

7 Domine Deus (Septeto solista)

Comp. 116 - Violino II: nas 3ª a 6ª colcheias as hastes foram alteradas de forma a estar como no VI e como no VII no compasso 120 no ms. estão juntas em grupos de 2.

8 Qui tollis (Solo de baixo)

Comp. 64-65 - Violino I : No ms. o tremolo está abreviado, na partitura foi resolvido.

9 Qui sedes(Alto solo)

Comp. 104 - Organo: 1º tempo, no ms. não tem o sib, mas foi adicionado por coerência com o Cb. e o Fg. Que possuem a mesma nota, não tratando-uma passagem de violinos soli.

12 Credo in unum Deum(Coro e solistas)

Comp. 29 - Tenore 1: Nesta parte os tenores são os únicos com o texto diferente, no ms. "*et invisibilium*".

14 Crucifixus(Quinteto solista)

Comp. 62 - Violino II: no ms. Dó

20 Agnus Dei(Coro e solistas) Comp. 20 – Violinos I e II e Alto I e Tenor I: há ligeiras diferenças entre as partes instrumentais e vocais no que se refere à escrita das *appogiature*, no que optamos manter como no original para que a execução seja decidida pelo intérprete.

13 de Maio 1777]

F.C.R.ms 138.4b

1. *Kyrie*
Adagio

199

200

202

[illegible]

25

Ob. 1,2 *f* [p] solo

Fag. 1,2 *f* *p*

Cor. 1,2 (in M \flat) *f* *p*

Cla. 1,2 (in M \flat) *f*

V. I *f* [p] *p*

V. II *f* *p*

Ve. *f* *p*

S. 1 *f* - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son,

A. 1 *f* e - le - i - son, e - le - i - son,

T. 1 [f] e - le - i - son, e - le - i - son,

B. 1 [f] - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son,

S. 2 *f* e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, *p* Ky - ri - e,

A. 2 *f* e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, *p* Ky - ri - e,

T. 2 *f* e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, *p* Ky - ri - e,

B. 2 *f* - ri - e, e - le - i - son, e - le - i - son, *p* Ky - ri - e

Vc. e Cb. *f* *p*

Org. *f* *p*

34

Ob. 1,2

Fag. 1,2

pp

Cor. 1,2
(in M \flat)

p

Cla. 1,2
(in M \flat)

V. I

pp

V. II

pp

Ve.

pp

p

S. 1

son,

A. 1

son,

Ky - ri - e e - le - i - son,

T. 1

son,

B. 1

son,

S. 2

son,

A. 2

son,

Ky - ri -

T. 2

son,

B. 2

son,

Vc. e Cb.

pp *leg.to*

viol. soli

[p]

Org.

pp

[illegible]

44

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

Cla. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

p *f* *p* *f*

son e - le - i - son, e - le - i - son, e - - -

son e - le - i - son, e - le - i - son, e - - -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - -

e - le - i - son, e - le - i - son, e -

e - le - i - son, e - le - i - son,

e - le - i - son, e - le - i - son, e -

e - le - i - son, e - le - i - son, e -

Siegue Subito Fuga

47

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

Cla. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

pp

[pp]

[pp]

[pp]

-le - - - i - son.

-le - - - i - son.

- - - i - son.

- - - i - son.

le - - - i - son.

e - le - i - son.

-le - - - i - son.

le - - - i - son.

[pp]

[pp]

210

6

Ob. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

- i - son, e - le - i - son, Chri - ste,

A. 1

le - i - son, e - le - i - son, Chri - - te e - le - - i - son, e -

T. 1

8 e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

B. 1

-le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

S. 2

[f] Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

A. 2

[f] Chri - ste,

T. 2

[f] Chri - ste e - le - i - son, e - le -

B. 2

[f] E - le - i - son,

Vc. e Ch.

Org.

11

Ob. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

Chri - ste e - le - i - son,

A. 1

le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

T. 1

e - le - i - son, e - le - i - son,

B. 1

le - i - son, e - le - i - son,

S. 2

e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

A. 2

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

T. 2

- i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i -

B. 2

e - le - i - son, e - le - i -

Vc. e Ch.

Org.

21

Ob. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. e Ch.

Org.

ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -

- - - le - i - son, Chri - ste e -

ste e - le - i - son, Chri - ste, e - le - i - son, Chri - ste e - le -

le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - te e -

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e -

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - te e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

26

Ob. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

le - - - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - -

A. 1

-le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Chri -

T. 1

- i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri -

B. 1

e - le - i - son, e - le - i - son, Chri -

S. 2

le - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

A. 2

le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

T. 2

e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste

B. 2

e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - i - son,

Vc. e Ch.

Org.

31

Ob. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -

A. 1

ste e - le - - - i - son,

T. 1

ste, e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste,

B. 1

ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

S. 2

e - le - i - son, e - le - - - i -

A. 2

Chri - ste e - - - le - - - i -

T. 2

e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - te e - le - i - son,

B. 2

Chri - ste e - le - i - son, e -

Vc. e Ch.

Org.

36

Ob. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

-le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le -

A. 1

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -

T. 1

Chri - ste, e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e -

B. 1

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -

S. 2

son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

A. 2

son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste,

T. 2

Chri - ste e - le - i - son, Chri -

B. 2

le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

Vc. e Ch.

Org.

41

Ob. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. e Ch.

Org.

- - i - son, e - le - i - son, e - le - - i - son,

le - - - i - son, e - - - le - - - i - son,

le - - - i - son, e - le - - - - - i - - -

- le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

e - le - i - son, e - - - le - i - son, e - le - i -

e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

- ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son

e - le - i - son, e - le - i - son e - le - i - son, e - le - i - son,

50

Ob. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. I

A. I

T. I

B. I

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

f

p

solo

e - le - i - son,

55

Ob. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. e Ch.

Org.

f

f

f

e - le - i -

e - le - i -

e - le - i -

e - le - i -

e - le - i - son, e - le - i -

e - le - i - son, e - le - i -

e - le - i - son, e - le - i -

e - le - i - son, e - le - i -

58 *Siege*

Ob. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1
son.

A. 1
son.

T. 1
son.

B. 1
son.

S. 2
son.

A. 2
son.

T. 2
son.

B. 2
son.

Vc. e Ch.

Org.

223

[illegible]

225

Gloria

4. Gloria
Allegro

Oboè 1,2
 Fagotto 1,2
 Corno 1,2
 (in Re/D)
 Clarino 1,2
 (in Re/D)
 Violino I
 Violino II
 Violette
 Soprano 1
 Alto 1
 Tenore 1
 Basso 1
 Soprano 2
 Alto 2
 Tenore 2
 Basso 2
 Violoncello e
 Contrabbasso
 Organo

The score is for a Gloria in D major, Allegro. It features a full orchestra and a vocal ensemble. The woodwinds (Oboes, Bassoons, Horns, and Clarinets) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (Violins, Violas, Cellos, and Double Basses) provide a harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes. The vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) is currently silent. The organ provides a steady accompaniment in the bass register. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano).

14

Ob. 1, 2

Fag. 1, 2

Cor. 1, 2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

p soli

p

p

p

p

20

Ob. 1,2 *f*

Fag. 1,2 *f*

Cor. 1,2 (in Re)

Cla. 1, 2 (in Re)

V. I *f*

V. II *f* *p* *f* *p* *f*

Ve. *f* *p* *f* *p* *f*

S. 1
Glo - ri - a in ex-cel - sis De - o,

A. 1 *f*
Glo - ri - a, in ex-cel - sis De - o,

T. 1 *f*
Glo - ri - a, in ex-cel - sis De - o,

B. 1 *f*
Glo - ri - a, in ex-cel - sis De - o,

S. 2 *f*
Glo - ri - a in ex-cel - sis

A. 2 *f*
Glo - ri - a in ex-cel - sis

T. 2 *f*
Glo - ri - a in ex-cel - sis

B. 2 *f*
Glo - ri - a in ex-cel - sis

Vc. e Cb. *p* *f* *p* *f*

Org. *p* *f* *p* *f*

230

232

51

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

f

f

f

tutti

glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri -

glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri -

glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - - o, glo - ri -

glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri -

- cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - - o, glo - ri -

- cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri -

glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri -

glo - ri - a, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri -

56

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

a in ex - cel - sis glo - ri - a, glo - ri - a.

A. 1

a, in ex - cel - sis, glo - ri - a, glo - ri - a.

T. 1

a, in ex - cel - sis, glo - ri - a, glo - ri - a.

B. 1

a, in ex - cel - sis, glo - ri - a, glo - ri - a.

S. 2

a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, glo - ri - a.

A. 2

a, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, glo - ri - a.

T. 2

a, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, glo - ri - a.

B. 2

a, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, glo - ri - a.

Vc. e Cb.

Org.

68

Ob. 1,2

f *pp*

Fag. 1,2

f *pp*

Cor. 1,2
(in Re)

pp

Cla. 1, 2
(in Re)

pp

V. I

f *pp*

V. II

f *pp*

Ve.

f *pp*

S. 1

ter - ra pax, in ter-ra pax, in ter-ra

A. 1

ter - ra pax, in ter-ra pax, in ter-ra

T. 1

ter - ra pax, in ter-ra pax, in ter-ra

B. 1

ter - ra pax, in ter-ra pax, in ter-ra

S. 2

pp
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni-bus,

A. 2

pp
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni-bus,

T. 2

pp
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni-bus,

B. 2

pp
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni-bus,

Vc. e Cb.

f *pp*

Org.

f *pp*

11

93

Ob. 1,2
ferme *f*

Fag. 1,2
ferme *f*

Cor. 1,2
(in Re)
ferme *f*

Cla. 1, 2
(in Re)
ferme *f*

V. I
ferme *f*

V. II
ferme *f*

Ve.
[ferme] *f*

S. 1
pax. Glo - ri - a in ex-cel - sis De - o,

A. 1
f
pax. Glo - ri - a in ex-cel - sis De - o,

T. 1
f
pax. Glo - ri - a, in ex-cel - sis De - o,

B. 1
f
pax. Glo - ri - a, in ex-cel - sis De - o,

S. 2
f
pax. Glo - ri - a in ex-cel - sis De - o,

A. 2
f
pax. Glo - ri - a, in ex-cel - sis De - o,

T. 2
f
pax. Glo - ri - a in ex-cel - sis De - o,

B. 2
f
pax. Glo - ri - a in ex-cel - sis De - o,

Vc. e Cb.
ferme *f*

Org.
ferme *f*

p

f

p

f

108

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

tutti
- cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

tutti
- cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

f

f

121

Ob. 1,2

p soli *f* *p soli* *f*

Fag. 1,2

p *f* *p* *f*

Cor. 1,2
(in Re)

f *f*

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, in ex - cel - sis,

A. 1

solo *tutti*

glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a. glo - ri - a, in ex - cel - sis,

T. 1

solo *tutti*

glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a, in ex - cel - sis,

B. 1

glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, in ex - cel - sis,

S. 2

glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis,

A. 2

soli *tutti*

glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis

T. 2

soli *tutti*

glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis

B. 2

glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, in ex - cel - sis,

Vc. e Cb.

Org.

128

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

in ex - cel - sis De - o glo - ri - a, in ex - cel - sis, in ex -

in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis, in ex -

in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis, in ex

in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis, glo - ri -

De - - - - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis glo - - - ri -

De - - - - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis, glo - ri -

in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis, glo - ri -

in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, in ex - cel - sis, glo - ri -

132

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

cel - sis, glo - ri - a.

A. 1

cel - sis, glo - ri - a.

T. 1

in ex - cel - sis, glo - ri - a.

B. 1

cel - sis, glo - ri - a.

S. 2

a, glo - ri - a.

A. 2

a, glo - ri - a.

T. 2

a, glo - ri - a.

B. 2

a, glo - ri - a.

Vc. e Cb.

Org.

5. Laudamus te (duetto)

Andantino

Flauto 1,2
 Flauto 1,2
 Fagotto 1,2
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Soprano 1
 Soprano 2
 Violoncello
 Contrabbasso ed Organo

Fl. 1,2
 Fag. 1,2
 V. I
 V. II
 Ve.
 S. 1
 S. 2
 Vc.
 Ch. ed Org.

11

Fl. I, 2

Fag. 1, 2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

Vc.

Cb. ed Org.

p e ligto,

p

p

p

p

pp

16

Fl. I, 2

Fag. 1, 2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

Vc.

Cb. ed Org.

f

f

f

f

f

p

p

f

f

p

21

FL. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

Vc.

Cb. ed Org.

p

p

f

f

f

p

p

f

f

p

f

p

rfz

rfz

Lau - da - - - - - mus, lau -

26

FL. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

Vc.

Cb. ed Org.

[p]

[f]

[p]

[p]

- da - - - - - mus_ te, be - - ne - di - ci-mus,

31

Fl. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

Vc.

Cb. ed Org.

be - - ne - di - ci-mus, be - - ne - di - ci - mus te,

Lau - da - -

f *f* *p* *f* *p* *f* *p*

37

Fl. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

Vc.

Cb. ed Org.

mus, lau - da - - - - mus. te, be - ne - di - ci-mus,

p *p* *p* *p*

43

FL. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

Vc.

Ch.
ed Org.

f *p* *f* *p* *f* *p*

Lau - da - - mus_ te, be - ne - di - ci-mus, be - ne -

be - - ne - di - ci-mus - te, lau - da - - mus_ te, be - ne - di - ci-mus, be - ne -

49

FL. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

Vc.

Ch.
ed Org.

f *p* *f* *p* *f* *p*

-di - ci - mus te, _____ a - do - ra - mus, a - do - ra - mus

-di - ci - mus te, _____ a - - do - ra - mus, a - do - ra - mus

[p]

252

253

79

Fl. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

-ca - - - mus te. Lau - da - -

S. 2

-ca - - - mus - - - te.

Vc.

Cb. ed Org.

tr

p

p

p

85

Fl. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

- mus, lau - da - mus_ te, lau - da - - mus_ te,

S. 2

Lau - da - - - mus, lau -

Vc.

Cb. ed Org.

rfz

p

rfz

p

rfz

p

rfz

p

rfz

p

rfz

p

rfz

p

255

104

Fl. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

Vc.

Cb. ed Org.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

a - do - ra - mus, a - do - ra - mus, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi -

a - do - ra - mus, a - do - ra - mus, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi -

pp *f* *p*

111

Fl. 1,2

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

Vc.

Cb. ed Org.

p *p* *p* *p* *p* *p* *p*

-ca - - - - - mus te, glo - ri - fi -

-ca - - - - - mus te, glo - ri - fi -

118

Fl. I, 2

Fag. 1, 2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

-ca - mus te, glo - ri - fi - ca - - -

S. 2

-ca - mus te, glo - ri - fi - ca - -

Vc.

tr

Ch.
ed Org.

f *p* *p* *p* *p*

124

Fl. I, 2

Fag. 1, 2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

mus te, glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi -

S. 2

mus te, glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi -

Vc.

Ch.
ed Org.

129

FL. I, 2 *f*

Fag. 1, 2 *f*

V. I *f*

V. II *f*

Ve. *f*

S. 1 *tr*
- ca - - - mus te, glo-ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus

S. 2 *tr*
- ca - - - mus te, glo-ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus

Vc. *f*

Cb. ed Org. *[f]* *rinf.*

137

FL. I, 2 *f*

Fag. 1, 2 *f*

V. I *p*

V. II *p*

Ve. *p*

S. 1 *te.*

S. 2 *te.*

Vc. *p*

Cb. ed Org. *p*

6. *Gratias agimus tibi* (aria)

Andantino Sostenuto

Fagotto 1,2 *p*

Violino I *p*

Violino II *p*

Violette *p*

Soprano

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, a - gi - mus ti - bi

Violoncello e Contrabbasso *p*

Organo *p*

7

Fag. 1,2 *f*

V. I *f*

V. II *f*

Ve. *f*

S. pro - - pter. ma - gnam, ma - - gnam glo - ri-am, pro - pter.

Vc. e Cb. *f*

Org. *f*

12

Fag. 1,2 *rfz* *p* *rfzp*

V. I *rfz* *p* *rfz* *p*

V. II *rfz* *p* *rfz* *p*

Ve. *rfz* *p* *rfz* *p*

S. ma - gnam glo - - ri-am tu - am, gra - ti-as, gra - - ti-as

Vc. e Cb. *rfz* *p* *rfzp*

Org. *rfz* *p* *rfzp*

17

Fag. 1,2 *rfz* *p* *rfzp*

V. I *rfz* *p* *rfz*

V. II *rfz* *p* *rfz*

Ve. *rfz* *p* *rfz* *p*

S. a - gi-mus, gra - ti-as, pro - pter ma-gnam, pro - pter ma-
 6 6

Vc. e Cb. *rfz* *p* *rfzp*

Org. *rfz* *p* *rfzp*

22

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. - - - - - gnam glo - - - - - ri-am tu - am,
 tr
 viol. soli

Vc. e Cb.

Org.

27

Fag. 1,2

V. I *rfz* *p*

V. II *rfz* *p*

Ve. *rfz* *p*

S. pro - - - pter ma-gnam, ma - - - gnam glo-ri-am, pro - - - pter

Vc. e Cb. *rfz* *p*

Org.

32

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

ma - gnam glo - ri - am tu - am, ma - gnam

tutti

viol. soli

tutti

p *cresc.*

cresc.

cresc.

cresc.

tr

cresc.

cresc.

37

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

glo - ri - am tu - am.

f *rfz p*

f *p rfz p*

f *p rfz*

f *rfz p*

f *tr*

f *rfz p*

f *rfz p*

f *rfz p*

42

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi,

47

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S.

a - - gi-mus ti - bi, gra - - ti-as a - gi-mus, gra - ti-as,

Vc. e Cb.

Org.

52

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S.

a - - gi - mus ti - bi, a - - gi-mus ti - bi, pro - - - pter.

Vc. e Cb.

Org.

57

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S.

ma - gnam, ma - - - gnam glo - ri-am, pro - pter. ma - gnam,

Vc. e Cb.

Org.

62

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S.

pro - pter ma - - - - - gnam glo - ri-am, ma - gnam

Vc. e Cb.

Org.

sf

[sf]

sf

sf

67

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S.

glo - ri-am tu - - - am, pro - - - pter ma-gnam, ma - - - gnam

viol. soli

Vc. e Cb.

Org.

72

Fag. 1,2

p *cresc.* *f*

V. I

rfz *p* [cresc.] *f*

V. II

rfz *p* *cresc.* *f*

Ve.

rfz *p* *cresc.* *f*

S.

glo-ri-am, pro - - - pter ma - gnam glo - ri-am tu - - - am, pro - pter -

tutti

Vc. e Cb.

rfz *p* *cresc.* *f*

Org.

p *cresc.* *f*

77

Fag. I, 2

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

ma - gnam glo - ri-am tu - - - am, glo - ri-am tu -

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

tr *tr*

[p]

82

Fag. I, 2

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

am.

rfz p *rfz p* *rfz p* *rfz p* *rfz p* *rfz p* *rfz p* *rfz p*

6

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 68. It contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Cor Anglais 1 and 2 (in Do), and Clarinets 1 and 2 (in Do). The brass section includes Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The string section includes Soprano 1 and 2, Alto 1 and 2, Tenor, Bass 1 and 2, and a double bass line. The keyboard section includes a double bass line and an organ line. The score is written in a common time signature. The woodwinds and brass have various melodic and harmonic parts, while the strings provide a rhythmic and harmonic foundation. The organ part is a simple harmonic accompaniment.

18

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

p *f* *p* *f*

viol. soli *tutti*

30

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

De - us, Rex coe - les - tis, Do - mi - ne De - us, Rex coe - les - tis,

37

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

De - us Pa - ter, De - us Pa - ter O - mni-po-tens.

De - us Pa - ter o - mni-po-tens.

44

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

p

p

p

p

p

Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te, u - ni - ge - ni - te, Je - -

51

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

56

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Ch.

Org.

66

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Ch.

Org.

su

71

Fl. 1,2 *f*

Ob. 1,2 *f*

Fag. 1,2 *f*

Cor. 1,2 (in Do) *f*

Cla. 1,2 (in Do) *f*

V. I *f*

V. II *f*

Ve. *f*

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T. *tr*

Chri - - - - - ste, Je - su Chri - ste.

B. 1

B. 2

Vc. e Ch. *f*

Org. *f*

p

non molto f

non molto f

non molto f

Do - mi-ne

non molto f

non molto f

77

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

De-us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa -

B. 2

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

Vc. e Ch.

Org.

91

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2
De - i, A - gnus De - i,

A. 1

A. 2
De - i, A - gnus De - i,

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

p

p

p

p

viol. soli

97

Fl. 1,2 *f*

Ob. 1,2 *f*

Fag. 1,2 *f*

Cor. 1,2 (in Do) *f*

Cla. 1,2 (in Do) *f*

V. I *f*

V. II *f*

Ve. *f*

S. 1 *f*
Fi - li - us Pa - - - - tris,

S. 2

A. 1 *f*
Fi - li - us Pa - - - - tris,

A. 2

T. *f*
Fi - li - us Pa - - - - tris,

B. 1 *f*
F - li - us Pa - - - - tris,

B. 2

Vc. e Ch. *f*
tutti

Org. *f*

p

282

284

286

132

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

p

p

p

Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te, Je - su, Je -

139

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

144

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Cb.

Org.

290

154

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Ch.

Org.

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

ste, Je

292

165

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

B. 1

B. 2

Vc. e Ch.

Org.

p

non molto f

tr

Do - mi-ne De-us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa - tris, Fi - li-us Pa -

Do - mi-ne De-us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa - tris, Fi - li-us Pa -

non molto f

non molto f

294

f

196

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1
tris, Fi - - li - us, Fi - - li - us

S. 2
Fi - - li - us Pa - tris, Fi - - li - us

A. 1
tris, Fi - - li - us, Fi - - li - us

A. 2
Fi - - li - us Pa - tris, Fi - - li - us

T.
tris, Fi - - li - us Pa - tris, Fi - - li - us

B. 1
tris, Fi - li - us Pa - - - -

B. 2
Fi - li - us Pa - - - -

Vc. e Cb.

Org.

199

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1
Pa - - - tris.

S. 2
Pa - - - tris.

A. 1
Pa - - - tris.

A. 2
Pa - - - tris.

T.
Pa - - - tris.

B. 1
- - - tris.

B. 2
- - - tris.

Vc. e Cb.

Org.

300

14

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

B.

Vc. e Cb.

Org.

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

20

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

B.

Vc. e Cb.

Org.

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

re - - - - -

Fag. 1,2

*Cor. I,2
(in M \flat)*

V. I

V. II

Ve.

B.

re, mi - se -

viol. soli

Vc. e Cb.

Org.

31

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Mib)

V. I

V. II

Ve.

B.

Vc. e Cb.

Org.

re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta, qui

37

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

B.

Vc. e Cb.

Org.

tol - lis, mi - se - re - re no - - - -

42

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in *M♭*)

V. I

V. II

Ve.

B.

Vc. e Cb.

Org.

bis. Qui tol - -

48

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

B.

Vc. e Cb.

Org.

lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe

f *p* *f* *p* *f* *p*

54

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

B.

Vc. e Cb.

Org.

de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram, sus - ci-pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram,

f *p* *f* *p* *f* *p*

[illegible]

73

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

B.

Vc. e Cb.

Org.

p

p

p

qui tol - lis pec - ca - ta mun - din, sus - ci - pe,

viol. soli tutti viol. soli

79

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

B.

Vc. e Cb.

Org.

tr

sus - ci - pe, de - pre - ca - ti - o - nem nos - - -

tutti

307

94

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

B.

Vc. e Cb.

Org.

9. Qui sedes ad dexteram Patris (aria)

Allegro

Fagotto 1,2

Violino I

Violino II

Violette

Alto

Violoncello e Contrabbasso

Organo

f

f

f

f

f

f

f

13

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Qui

Vc. e Cb.

Org.

19

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

p

p

p

p

p

p

se - - - des ad dex-te-ram, qui se - des, ad - dex-te-ram, ad dex - te - ram

25

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re

31

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

no - bis, mi-se - re

37

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

re no

[illegible]

54

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

A.

bis, mi - se - re - - re no - - - - - bis.

Vc. e Cb.

Org.

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

tr

60

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Qui se - -

Vc. e Cb.

Org.

p

p

p

p

p

p

p

66

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

-des ad de - te - ram Pa - tris, qui se - -

72

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

des ad dex - - te - ram Pa - tris, qui se - des ad -

78

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

f *sf* *sf* *f* *sf* *sf*

dex-te-ram, qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re, mi-se

84

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

f *p* *f* *p* *f* *p*

re-re no-bis, mi-se-re

316

102

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

sf p sf p sf

sf p sf p sf

sfp sfp sfp

sfp sfp sfp

sfp sfp sfp

dex-te-ram, ad de - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se -

tutti

sf p sf p sf

sf p sf p sf

107

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

p

p

p

tr

re - - - - - re - no - - - bis, mi - se -

p

p

111

Fag. I,2

V.I

V.II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

cresc. *f* *f*

cresc. *f* *f*

cresc. *f* *p* *f*

cresc. *f* *f*

cresc. *f* *f*

re - - - re no - - - bis,

tr

115

Fag. I,2

V.I

V.II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

p *f* *p* *f*

p *f*

mi - - se - re - re no - bis,

119

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

A.

Vc. e Cb.

Org.

10. Quoniam tu solus (aria)

Allegro

Oboè 1,2

Fagotto 1,2

Corno 1,2
(in Re/D)

Clarino 1,2
(in Re/D)

Violino I

Violino II

Violette

Soprano

Violoncello e
Contrabbasso

Organo

Fag. 1,2

Cla. 1, 2
(in Re)

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

322

23

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

f

p

f

p

f

p

f

p

Quo - ni-am tu so - - lus_

29

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

San - ctus, tu so - - lus_ Do - mi - nus, tu so - - lus_

p

p

34

Ob. 1,2

soli
p *f*

Fag. 1,2

p *f*

Cor. 1,2
(in Re)

f

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

f *p*

Ve.

f *p*

S.

Do-mi-nus, tu so - - lus Al

Vc. e Cb.

f *p*

Org.

f *p*

39

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Vc.

S.

Vc. e Cb.

Org.

p

p

p

p

p

tis - si-mus, tu so - - - - - lus Al - tis - si-mus, Al -

43

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

f

f

f

f

p

p

f

p

f

p

tis - si - mus Je - - - - - su Chri-ste, Je - - - - -

49

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

p

p

soli

soli

53

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

soli

su

58

Ob. 1,2

solì
p

Fag. 1,2

f
p

Cor. 1,2
(in Re)

f
p

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

f

V. II

f

Ve.

f

S.

tr
Chri - ste, so - lus San - ctus, so - lus. Do - mi - nus,

Vc. e Cb.

f

Org.

f

64

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

sol

sol

p

p

p

p

p

tu so - lus so - lus Al - tis - si - mus, Je - - - -

70

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

p

f

p

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

tr

su Chri - ste, Je - su Chri -

76

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.
ste.

Vc. e Cb.

Org.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 76 through 80.
 - **Ob. 1,2**: Measure 76 has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to A4, then a sixteenth-note run. Measure 77 continues the run. Measure 78 has a rest. Measure 79 has a rest. Measure 80 has a sustained note on A4, marked *f*.
 - **Fag. 1,2**: Measure 76 has a melodic line starting on G3, moving up stepwise to A3, then a sixteenth-note run. Measure 77 continues the run. Measure 78 has a rest. Measure 79 has a rest. Measure 80 has a sustained note on A3, marked *f*.
 - **Cor. 1,2 (in Re)**: Measure 76 has a rest. Measure 77 has a rest. Measure 78 has a rest. Measure 79 has a rest. Measure 80 has a sustained note on D4, marked *f*.
 - **Cla. 1, 2 (in Re)**: Measure 76 has a rest. Measure 77 has a rest. Measure 78 has a rest. Measure 79 has a rest. Measure 80 has a sustained note on D4, marked *f*.
 - **V. I**: Measure 76 has a chord on G4, marked *p*. Measure 77 has a chord on A4. Measure 78 has a rest. Measure 79 has a rest. Measure 80 has a sixteenth-note run starting on G4, marked *f*.
 - **V. II**: Measure 76 has a chord on G4, marked *p*. Measure 77 has a chord on A4. Measure 78 has a chord on B4. Measure 79 has a chord on C5. Measure 80 has a sixteenth-note run starting on G4, marked *f*.
 - **Ve.**: Measure 76 has a rest. Measure 77 has a rest. Measure 78 has a rest. Measure 79 has a rest. Measure 80 has a sixteenth-note run starting on G3, marked *f*.
 - **S.**: Measure 76 has a rest. Measure 77 has a rest. Measure 78 has a rest. Measure 79 has a rest. Measure 80 has a rest.
 - **Vc. e Cb.**: Measure 76 has a rest. Measure 77 has a rest. Measure 78 has a rest. Measure 79 has a rest. Measure 80 has a sixteenth-note run starting on G2, marked *f*.
 - **Org.**: Measure 76 has a rest. Measure 77 has a rest. Measure 78 has a rest. Measure 79 has a rest. Measure 80 has a sixteenth-note run starting on G2, marked *f*.

81

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

p

p

p

p

p

Quo - ni-am tu so - - lus_ San - ctus, tu

87

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

f *p* *f* *p* *f* *p*

so - - lus_ Do - mi-nus, quo - ni am tu so - - lus_

92

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

San - ctus, tu so - - lus_ Do - mi-nus, tu so - - lus_

97

Ob. 1,2

p *f*

soli

Fag. 1,2

p *f*

Cor. 1,2
(in Re)

p *f*

Cla. 1, 2
(in Re)

f

V. I

V. II

f *p*

Ve.

f *p*

S.

Do-mi-nus, tu so-lus Al-

Vc. e Cb.

f *p*

Org.

f *p*

338

107

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 107 to 110. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The instruments and their parts are as follows:

- Ob. 1,2:** Both parts play a sixteenth-note figure in measure 107, then have a whole rest in measure 108, and continue the figure in measure 109.
- Fag. 1,2:** Both parts have a whole rest in measure 107, then play a sixteenth-note figure in measure 108, and continue it in measure 109.
- Cor. 1,2 (in Re):** Both parts have whole rests for all four measures.
- Cla. 1, 2 (in Re):** Both parts have whole rests for all four measures.
- V. I:** Measures 107-110 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- V. II:** Measures 107-110 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Ve.:** Measures 107-110 show a bass line with eighth and sixteenth notes.
- S.:** The Soprano part has a complex melodic line with many sixteenth notes and rests.
- Vc. e Cb.:** Measures 107-110 show a bass line with eighth and sixteenth notes.
- Org.:** Measures 107-110 show a bass line with eighth and sixteenth notes.

Fag. 1,2

Cla. 1, 2
(in Re)

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

[illegible]

Cor. 1,2
(in Re)

p ferme

Cla. 1, 2
(in Re)

f

Violins I and II play a rhythmic pattern of eighth notes in measures 1-2, then rest. Viola plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 1-2, then rests. Dynamics are p (piano) and f (forte).

S. mus, Je - - - - - su Chri-ste,

Vc. e Cb. *p* *f*

Org. *p* *f*

123

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

tu so - - lus San - ctus, tu so - - lus

Detailed description of the musical score: The score is for measures 123 to 128. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The Oboe 1 & 2 parts (Ob. 1,2) play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bassoon 1 & 2 parts (Fag. 1,2) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cor Anglais 1 & 2 (in Re) parts (Cor. 1,2) enter in measure 125 with a half note, marked *p*. The Clarinet 1 & 2 (in Re) parts (Cla. 1, 2) are silent. The Violin I & II parts (V. I, V. II) are silent. The Viola part (Ve.) is silent. The Soprano part (S.) has lyrics: "tu so - - lus San - ctus, tu so - - lus". The Violoncello and Double Bass part (Vc. e Cb.) is silent. The Organ part (Org.) is silent.

344

139 *soli*

Ob. 1,2

f

soli

f

Fag. 1,2

p

p

Cor. 1,2
(in Re)

p

f

p

f

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

f

S.

ste,

Je -

Vc. e Cb.

f

Org.

f

144

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

p

p

p

f *p*

p

tr

- su Chri - te.

150

f

Ob. 1,2

f

Fag. 1,2

f

f

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

f

V. II

f

Ve.

f

S.

Vc. e Cb.

f

Org.

f

153

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S.

Vc. e Cb.

Org.

6

6

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

cto, cum San - cto Spi - ri-tu in glo - ri - a De - i Pa - tris

cto, cum San - cto Spi - ri-tu in glo - ri - a De - - i Pa -

cto, cum San - cto Spi - ri-tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - -

cto, cum San - cto Spi - ri-tu in glo - - - ri - a De - i Pa - tris,

cto, cum San - cto Spi - ri tu in glo - ri - a De - i

cto, cum San - cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a De - i

cto, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

cto, cum San - cto Spi - ri-tu, in glo - - - ri - a

4

14

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

a - - men, De - i Pa - tris, a - men, a - - men,

A. 1

a - - men, De - i Pa - tris, a - men, a - - men.

T. 1

a - - men, De - i Pa - tris, a - - - men,

B. 1

a - - men, De - i Pa - tris, a - - - - men,

S. 2

De - i Pa - tris, a - men, a - - - - men,

A. 2

De - i Pa - - - tris, a - men, a - - - men,

T. 2

De - i Pa - - - tris, a - men, a - - - men,

B. 2

De - i Pa - tris, a - men, a - - - - men,

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

6 4 3 5 7 4 6 4 #

22

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

cto, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

A. 1

cto, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

T. 1

cto, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

B. 1

cto, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

S. 2

cto, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa -

A. 2

cto, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris,

T. 2

cto, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, a -

B. 2

cto, cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris,

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

5 3 # # 6 4 #

26

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

De - i Pa - - tris a - men, a - - men,

Pa - - - - tris, a - men, a - men, a - - men,

Pa - tris, a - - - - men, a - men, a - - men,

De - i Pa - tris, a - - - - men, a - - men,

- tris, a - - - men, a - men, De - i Pa - tris,

a - men, a - men, a - men, De - i Pa - tris,

men, De - i Pa - tris, a - men, De - i Pa - tris,

a - - - - - men, De - i Pa - tris

30

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men, in

in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, in

in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, in

in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, in

a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men,

a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men,

a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men,

a - men, in glo - ri a De - i Pa - tris, a - men,

6 7 6

34

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i

A. 1

glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i

T. 1

glo - ri - a, in glo - ri - a, De - i Pa - tris, De - i

B. 1

glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i

S. 2

De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, a - men, a -

A. 2

De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, a -

T. 2

De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, De - i Pa - tris a -

B. 2

De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, a - men, a -

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

5 4 3

38

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

Pa - - tris a - men, a - - men, De - - i

A. 1

Pa - - tris, a - men, a - - men, De - i

T. 1

Pa - - - tris, a - men, a - - men, De - i Pa - tris,

B. 1

Pa - - - tris, a - men, a - - men, De - i Pa - tris,

S. 2

men, De - i Pa - tris, a - men,

A. 2

men, De - i Pa - tris,

T. 2

men, De - i Pa - - tris,

B. 2

men, De - i Pa - tris, a - men,

Vc. 1,2

Cb.
ed Org.

41

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

Pa - tris a - - men.

A. 1

Pa - tris, a - - men.

T. 1

a - - - - - men.

B. 1

a - - - - - men.

S. 2

a - men, a - - men.

A. 2

a - men, a - - men.

T. 2

a - - - - - men.

B. 2

a - - - - - men.

Vc. 1,2

Cb.
ed Org.

45

f

61

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

men, a - - - men, a - - - men, a - - - men,

a - - - men, a - - - men, a - - - - -

A - - - - - men, a -

77

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

men, a - men, a - men, a - men,

a - - - - - men, a -

men, a - men, a - men, a - - - - men, a -

men, a - - - - - men, a - men, a - men,

men, a - - - - - men, a - - - - -

men, a - - - - - men,

- men, a - - - - - men,

A - - - - - men,

#6 # #

#

101

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

a - - men, a - - men, a - - men

a - - - men, a - - - men,

a - - - men, a - - - men, a - - - men,

a - - - men, a - - - men,

men, a - - men, a - - men, a - - - - - men, a -

men, a - - men, a - - - - - men, a -

men, a - - men, a - - - - - men, a - - - - -

men, a - - men a - - men, a - - - - - men, a -

5 6 4 #3

109

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

a - men, a - men, a - - men, a - - men, a -

a - men, a - men, a - - men, a - - men, a -

a - men, a - men, a - - men, a - - men, a -

a - - men, a - men, a - men, a - men, a -

men, a - men, a - men, a - - men,

men, a - men, a - men, a - - men,

men, a - men, a - - men, a - men,

- - men, a - men, a - men, a - men,

5

117

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

men, a - - men, a - - men, a -

A. 1

men, a - - men, a - - - - -

T. 1

men, a - - men, a - - - - men,

B. 1

men, a - men, a - - - - men,

S. 2

a - - men, a - - men, a - - men, a - - - -

A. 2

a - men, a - - - - men,

T. 2

a - - men, a - men, a - men, a - - men, a - - - -

B. 2

a - men, a - - men, a - - men, a -

Vc. 1,2

Ob.
ed Org.

#

6
4

#

#6

46

141

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

men, a - - men, a - -

- - - - - men, a - - - - - men, a -

men, a - - men, a - - - - - men, a - men, a -

- - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

a - - - - - men, a - - - - - men, a - men, a -

a - men, a - men, a - - - - - men, a -

a - - - - - men, a - - - - - men, a -

a - - - - - men, a - - - - - men, a - men, a -

6

149

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

men, a - men,

A. 1

men, a - men,

T. 1

men, a - men,

B. 1

men, a - men,

S. 2

men, a - men,

A. 2

men, a - men,

T. 2

men, a - men,

B. 2

men, a - men,

Vc. 1,2

Cb.
ed Org.

p

f

p

374

375

173

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

a - - men, a - - men, a - men, a - men, a - men,

a - men, a - men, a - men, a - - men,

a - - men, a - men, a - men, a - - - men,

a - - men, a - - men, a - men, a - - - men,

men, a - men, a - - - men, a - men,

men, a - - men, a - men, a - men, a - men,

men, a - - men, a - men, a - men, a - - men,

- men, a - - men, a - - - - - men,

#

#

Cb.
ed Or

189

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Ch.
ed Org.

a - men, a - - men, a - - men,

a - men, a - - men, a - - men,

a - men, a - - men, a - - men,

a - men, a - - men, a - - men,

a - men, a - - men, a - -

a - men, a - - men, a - -

a - men, a - - men, a - -

5 5 6

197

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Vc. 1,2

Cb.
ed Org.

a - - men, a - - men, a - - men, a - - -

a - - men, a - - men, a - - men, a - - men,

a - - men, a - - men, a - - men, a - - -

a - - men, a - - men, a - - men, a - - -

men, a - - men, a - - men, a - - - - - men,

men, a - - men, a - - men, a - - - men, a - - men,

men, a - - men, a - - men, a - - - - men, a - -

men, a - - men, a - - men, a - - - - - - -

5 5 5

5

213

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Re)

Cla. 1, 2
(in Re)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

A. 1

a - men, a - - - - men, a - men, a - men, a - men.

T. 1

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

B. 1

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

S. 2

a - men, a - - - - men, a - men, a - men, a - men.

A. 2

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

T. 2

a - men, a - - - - men, a - men, a - men, a - men.

B. 2

a - men, a - - - - - men, a - men, a - men, a - men.

Vc. 1,2

Cb.
ed Org.

6
4 #

Credo

12. Credo
Andante

Oboè 1,2
f

Fagotto 1,2
f

Corno 1,2
(in Do/C)
f

Clarino 1,2
(in Do/C)
f

Violino I
f

Violino II
f

Violette
f

Soprano 1
f tutti
Pa - - - trem o - mni - po -

Alto 1
f tutti
Pa - - - trem o - mni - po -

Tenore 1
f
Pa - - - trem o - mni - po -

Basso 1
f
Pa - - - trem o - mni - po -

Soprano 2
f
Pa - - - trem

Alto 2
f
Pa - - - trem

Tenore 2
f
Pa - - - trem

Basso 2
f
Pa - - - trem

Bassi ed Organo
f

8

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

ten - tem, fa - cto - rem coe - li, fa - cto - rem

ten - tem, fa - cto - rem coe - li, fa - cto - rem

ten - tem, fa - cto - rem coe - li, fa - cto - rem

ten - tem, fa - cto - rem coe - li, fa - cto - rem

o - mni - po - ten - tem fa - cto - rem coe - li,

o - mni - po - ten - tem fa - cto - rem coe - li,

o - mni - po - ten - tem fa - cto - rem coe - li,

o - mni - po - ten - tem fa - cto - rem coe - li,

384

24

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

p *f* *p* *f* *p* *[f]*

o - mni-um, et in u - num,

o - mni-um, et in u - num

o - mni-um, [et in u - num

o - mni-um, et in u - num

et in - vi - si - bi - li-um, et in

et in - vi - si - bi - li-um, et

et in - vi - si - bi - li-um, et in

et in - vi - si - bi - li-um, et in

31

Ob. 1,2

p ferme

Fag. 1,2

[p]

Cor. 1,2
(in Do)

[p ferme]

[p ferme]

Cla. 1,2
(in Do)

p ferme

p ferme

V. I

p

V. II

p

Ve.

p

S. 1

Do - mi - num, Je - sum Chri -

A. 1

Do - mi - num, Je - sum Chri -

T. 1

Do - mi - num, Je - sum Chri -

B. 1

Do - mi - num, Je - sum Chri -

S. 2

p

u - num Do-mi-num, Je - sum Chri - stum,

A. 2

p

— in u - num Do-mi-num, Je - sum Chri - stum,

T. 2

p

u - num Do-mi-num, Je - sum Chri - stum,

B. 2

p

u - num Do-mi-num, Je - sum Chri - stum,

Bs. ed Org.

p

40

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

stum, Fi - lu - um De - i, Fi - li - um De - i

stum, Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i

stum, Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i

stum, Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i

Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i

Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i

Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i

Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i

388

[illegible]

63

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - - - - - um

De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - - - - - um

De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - - - - - um

De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - - - - - um

f tutti De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - - - - - um

f De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um

f De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - - - - - um

f De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - - - - - um

Bsi. ed Org.

[illegible]

77

Ob. 1,2

Fag. 1,2

p

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

per quem o - mni-a fa - cta sunt,

A. 1

per quem o - mni-a fa - cta sunt,

T. 1

per quem o - mni - a fa - cta sunt,

B. 1

a - - - lem Pa - tri:

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Ge - ni-tum, non

viol. solo

tutti

Bsi. ed Org.

85

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

per quem o - mni-a fa - cta

per quem o - mni-a fa - cta

per quem o - mni - a fa - cta

fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - - - - lem. Pa - tri,

viol. solo

394

102

Ob. 1,2

f *p*

Fag. 1,2

f *p*

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

f *p*

V. I

f *p* 3 3 3

V. II

f *p*

Ve.

f *p*

S. 1

f *p*

dit, de - scen - dit, de - scen - dit, de coe - - -

A. 1

f *p*

dit, de - scen - dit, de - scen - dit, de coe - - -

T. 1

f *p*

dit, de - scen - dit, de - scen - dit, de - - -

B. 1

f *p*

dit, de - scen - dit, de - scen - dit, de - - -

S. 2

f *p*

dit, de - scen - dit, de - scen - dit, de - - - scen - dit,

A. 2

f *p*

dit, de - scen - dit, de - scen - dit, de - - - scen - dit.

T. 2

f *p*

dit, de - scen - dit, de - scen - dit, de coe - - -

B. 2

f *p*

dit, de - scen - dit, de - scen - dit, de - - -

Bsi. ed Org.

f *p*

396

13. *Et incarnatus [est]* (terzetto)

Largo

Fagotto 1,2
p

Corno 1,2
(in M \flat /E \flat)
p solo

Violino I
p

Violino II
p

Violette
p *ferme*

Soprano
Et in - car - na - tus,

Alto
Et in - car - na - tus,

Tenore

Bassi ed Organo
p

5
Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S.
et in - car - na - tus, in - car - na - tus est de Spi - ri-tu San - cto, de Spi - ri-tu

A.
et in - car - na - tus, in - car - na - tus est de Spi - ri-tu San - cto, de Spi - ri-tu

T.
Et in - car - na - tus, in - car - na - tus est de Spi - ri-tu San - cto, de Spi - ri-tu

Bsi. ed Org.

9

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S.
San-cto ex Ma-ri - - a, ex Ma-ri - a vir - gi-ne et ho-mo.

A.
San-cto ex Ma-ri - - a, ex Ma-ri - a vir - gi-ne et ho-mo.

T.
San-cto, ex Ma - - ri - a vir - gi - ne

Bsi. ed Org.

13

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S.
fa - - - ctus est, et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo

A.
fa - - - ctus est, et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo

T.
et ho - mo fa - - ctus est, et ho - mo fa - ctus est,

Bsi. ed Org.

17

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S.

A.

T.

Bsi. ed Org.

fa - ctus_ est, ho - mo fa - ctus est.

fa - ctus est, fa - - - ctus est.

et ho - mo,
viol. solo

fa
tutti

ctus est.

14. Crucifixus (quintetto)

Adagio

Fagotto 1,2

p sempre lig[ato]

Violino I

p

Violino II

p

Violette

p sempre lig[ato]

Soprano 1

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, e - ti - am pro no - bis,

Soprano 2

Cru - ci -

Alto

E - ti - am pro no - bis, cru - ci -

Tenore

8

Basso

Bassi ed Organo

p sempre lig[ato]

12

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

S. I

S. 2

A.

T.

B.

Bsi. ed Org.

cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus e - ti -

- fi - xus e - ti - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, cru - ci -

- fi - xus e - ti - am pro no - bis, e - ti - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, e - ti - am pro no - bis,

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

23

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

S. I

S. 2

A.

T.

B.

Bsi. ed Org.

am pro no - bis, e - ti - am pro no - bis, e - ti - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, e -

fi - xus e - ti - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, pro no - bis, cru - ci - fi - xus

cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus

cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, e - ti - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus

34

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

- ti-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - to, pas -

S. 2

sub Pon - ti - i Pi - la - - - to, pas -

A.

e - ti-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - to, pas -

T.

e - ti-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - to, pas -

B.

e - ti-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - to, pas -

Bsi. ed Org.

44

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

sus, pas - sus, et se - pul - -

S. 2

sus, pas - sus

A.

sus, pas - sus et se -

T.

sus, pas - sus

B.

susm pas - sus

Bsi. ed Org.

58

Fag. 1,2

V. I

V. II

Ve.

S. 1

est, et se - pul - tus est.

S. 2

est, et se - pul - tus est.

A.

est, et se - pul - tus est.

T.

est, et se - pul - tus est.

B.

est, et se - pul - tus est.

Bsi. ed Org.

15. Ex resurrexit

Allegro

Oboè 1,2
f

Fagotto 1,2
f

Corno 1,2
(in Do/C)
f

Clarino 1,2
(in Do/C)
f

Violino I
f

Violino II
f

Violette
f

Soprano 1
f tutti
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - - - e,

Alto 1
f tutti
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - - - e,

Tenore 1
[f] tutti
Et re - su - re - xit ter - ti - a di - - - e,

Basso 1
[f] tutti
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - - - e,

Soprano 2
f [tutti]
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - -

Alto 2
f [tutti]
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - -

Tenore 2
f [tutti]
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - -

Basso 2
f [tutti]
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - -

Bassi ed Organo
f

8

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

se - - - cun - dum Scri - ptu - ras, et a -

se - - - cun - dum Scri - ptu - ras,

se - - - cun - dum Scri - ptu - ras,

se - - - cun - dum Scri - ptu - ras, et a - scen - - dit in

- e, se - cun - dum Scri - ptu - ras,

- e, se - cun - dum Scri - ptu - ras, et a - scen -

e, se - cun - dum Scri - ptu - ras, et a - scen -

e, se - cun - dum Scri - ptu - ras, et a - scen -

406

p

40

Ob. 1,2

p

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

p

V. II

Ve.

S. 1

ju - di - ca - re vi - vos et mo - - tu - os.

A. 1

ju - di - ca - re vi - vos et mor - - tu - os.

T. 1

vi - - - - - vos et mor - tu - os.

B. 1

et mor - - tu - os.

S. 2

solo
Et

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

51

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2
i - te-rum, ven - tu - rus est cum glo - ri - a

A. 2
solo
Et i - te-rum, ve - tu - ru est cum glo - ri - a

T. 2
solo
Ju - di -

B. 2
solo
Ju - di - ca - re vi -

Bsi. ed Org.

60

Ob. 1,2 *p*

Fag. 1,2 *p*

Cor. 1,2 (in Do)

Cla. 1,2 (in Do)

V. I *p*

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2 Ju - di - ca - re vi - vos et mor - - tu - os.

A. 2 Ju - di - ca - re vi - vos et mor - - tu - os.

T. 2 ca - re vi - - - - - vos et mor - tu - os.

B. 2 vos et mor - - tu - os.

Bsi. ed Org.

71

Ob. 1,2 *f*

Fag. 1,2 *f*

Cor. 1,2 (in Do) *f*

Cla. 1,2 (in Do) *f*

V. I *f*

V. II *f*

Ve. *f*

S. 1 *f* tutti
Cu-jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non, non e - rit fi - -

A. 1 *f* tutti
Cu-jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non, non e - rit fi - -

T. 1 *f* tutti
Cu-jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non, non e - rit fi - -

B. 1 *[f]* tutti
Cu-jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non, non e - rit fi - -

S. 2 *[f]* tutti
Cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non, non e - rit

A. 2 *[f]* tutti
Cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non e -

T. 2 *[f]* tutti
Cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non, non e - rit

B. 2 *[f]* tutti
Cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non, non e - rit

Bsi. ed Org. *f*

77

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

nis, cu-jus re - gni non e - rit fi - nis, non,

nis, cu - jus re - gni non e - rit_ fi - nis, non,

nis, cu-jus re - gni non e - rit fi - nis, non

nis, cu - jus re - gni non e - rit_ fi - nis, non,

fi - - - nis, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non, non e - rit

- rit fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit_ fi - nis, non, non, non e -

fi - - - nis, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non, non, non e - rit

fi - - - nis, cu - jus re - gni non e - rit_ fi - nis, non, non, non e - rit

83

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

non, non e - rit fi - - - nis;

non, non e - rit fi - - - nis;

non, non e - rit fi - - - nis;

non, non e - rit fi - - - nis;

fi - nis, non e - rit fi - - - nis;

- - rit fi - - - nis;

fi - - - - - - - - - nis;

fi - - - - - - - - - nis;

fi - - - - - - - - - nis;

88

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

p

p

p

solo

Et in

solo

Et in Spi - ri - tu San - ctum, Do - mi - num,

94

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

p

p

f p

f p

f p

f p

Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num, qui ex - Pa - tre, qui ex - Pa - tre

qui ex - Pa - tre, qui ex - Pa - tre

qui ex - Pa - tre, qui ex - Pa - tre

solo

Et vi - vi - fi-can - tem,

solo

Et vi - vi - fi - can - - tem,

f p

101

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

Fi - li - o - que pro - cre - dit.

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

qui ex - Pa - tre, qui ex - Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

qui ex - Pa - tre, qui ex - Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

tr

tr

tr

tr

107

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

p

p tutti

Qui cum

Qui cum Pa - tre et

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o, qui cum Pa - -

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o, qui cum Pa - - tre et

-dit.

-dit.

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o,

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o, qui cum

418

120

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

et con - glo - ri - - fi - - ca - tur, qui lo - cu - tus est pet - pro - phe -

et con - glo - ri - - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est per pro - phe -

et con - glo - ri - - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe -

et con - glo - ri - - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe -

ra - tur et con - glo - ri - - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe -

ra - tur et con - glo - ri - - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe -

ra - tur, qui lo - cu - tus est per pro - phe -

ra - tur, et con - glo - ri - - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe -

420

f

p

f

147

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem, et ex - pe - cto

Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem, et ex - pe - cto

Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem, et ex - pe - cto

Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem, et ex - pe - cto

Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem, et ex -

Et ex - pe - cto, et ex - pe - cto

Et ex - pe - cto, et ex - pe - cto res - su - re - cti -

Et ex - pe - cto res - su - re - cti - o - nem, et ex -

150

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

res - sur-re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

A. 1

res - sur-re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

T. 1

res - sur-re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

B. 1

res - sur-re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

S. 2

pe - cto res - sur-re - cti - o - nem mo - tu - o - rum.

A. 2

res - sur-re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

T. 2

o - nem, res - su-re - cti - o - nem mo - tu - o - rum.

B. 2

-pe - cto res - su-re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

Bsi. ed Org.

Siegue

16. Et vitam Fugatto

Oboè 1,2

Fagotto 1,2

Corno 1,2
(in Do/C)

Clarino 1,2
(in Do/C)

Violino I

Violino II

Violette

Soprano 1

Alto 1

Tenore 1

Basso 1

Soprano 2

Alto 2

Tenore 2

Basso 2

Bassi ed Organo

f

f

[*f*]

[*f*]

[*f*]

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men, a - men, et vi - - - -

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

[*f*]

11

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men, a - men, a - men,

a - - - men, a - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

- - - - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - men, a - - - men,

tu - ri sae - cu - li, a - men, a - men, a - - - - - men, a -

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men, a -

16

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

a - - - - - men,

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men,

men, et vi - tam

men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men, a - - - - -

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - - - men, a -

Et vi - tam ven - tu - ri et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men, a - - - - - men, a - - - - -

21

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

et vi - ta, ven - tu - ri sae - cu - li, a - -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men,

a - - - - - men,

ven - tu - ri sae - - - cu - li, a - - - - -

- - - - - men, a - - - - -

- - - - - men, et vi - tam ven - - - tu - ri sae - cu - li

a - men, a - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - - - cu -

- men, a - - - men,

26

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

men, a - men, a - - - - - men, a - - - - -

a - men, a - men, a - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri

a - men, a - men, a - - - - men,

men, a - men, a - - - - - men,

men, a - men, a - men, et vi - tam ven - tu - ri

a - men, a - men, a - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

li a - men, a - men, a - - - - men, a - - - - -

a - men, a - - - - - men, a - - - - -

31

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a -

sae - cu - li a - - - - - men, a -

a - - - - -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men, a -

sae - cu - li, a - - - - - men, a - men,

a - men, a - - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - - - cu -

- - - - - men, a - - - - - men,

men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - men,

36

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

men, a - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

men, a - men,

men, a - men, et vi - tam ven - tu - ri

men, a - men, a - men, a - - - - - men,

a - men,

li, a - men, a - - - - -

a - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

a - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men, a -

41

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

a - - - - - men, et vi - tam ven - tu -

A. 1

a - - - - -

T. 1

sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

B. 1

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men, a - - - - -

S. 2

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men, a - men, _____

A. 2

men, et _____ vi -

T. 2

a - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men,

B. 2

men, a - - - - - men, a - - - - -

Bsi. ed Org.

$\mathcal{F}P$

436

56

Ob. 1,2

sfp

Fag. 1,2

sfp

Cor. 1,2
(in Do)

Cla. 1,2
(in Do)

V. I

sfp

V. II

sfp

Ve.

sfp

S. 1

p
a - men,

A. 1

p
a - men,

T. 1

p
a - men,

B. 1

p
a - men,

S. 2

p
a - men, a -

A. 2

p
a - men, a -

T. 2

p
a - men, a -

B. 2

p
a - men, a -

Bsi. ed Org.

sfp

60

Ob. 1,2 *f*

Fag. 1,2 *f*

Cor. 1,2 (in Do)

Cla. 1,2 (in Do)

V. I *f*

V. II *f*

Ve. *f*

S. 1 *f*
a - men, a - men, a - - men, a - - men.

A. 1 *f*
a - men, a - men, a - - men, a - - men.

T. 1 *f*
a - men, a - men, a - - men, a - - men.

B. 1 *f*
a - men, a - men, a - - men, a - - men.

S. 2 *f*
men, a - men, a - men, a - - men, a - - men.

A. 2 *f*
men, a - men a - - men, a - - men.

T. 2 *f*
men, a - men, a - men, a - - men, a - - men.

B. 2 *f*
men, a - men, a - men, a - - men, a - - men.

Bsi. ed Org. *f*

Sanctus

17. Sanctus
Largo

Oboè 1,2
p

Fagotto 1,2
p

Corno 1,2
(in *Mib/Eb*)
p
ten.

Clarino 1,2
(in *Mib/Eb*)
p

Violino I
p

Violino II
p

Violette
p

Soprano 1
p tutti
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi -

Alto 1
p tutti
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do -

Tenore 1
p tutti
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi -

Basso 1
p [tutti]
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do -

Soprano 2
p
San - ctus, San - ctus, San - ctus

Alto 2
p
San - ctus, San - ctus, San - ctus

Tenore 2
p
San - ctus, San - ctus, San - ctus

Basso 2
p
San - ctus, San - ctus, San - ctus

Bassi ed Organo
p

5

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

Cla. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

nus De - - - us Sa - - - ba - oth, ple - ni sunt

- mi - nus, De - us Sa - - - ba - oth, ple - ni sunt

nus De - us Sa - - - ba - oth, ple - ni sunt

- mi - nus, De - - - us Sa - - - ba - oth, pe - ni sunt

Do - mi - nus De - us sa - ba - oth, ple - ni sunt coe - li

Do - - mi - nus De - us sa - ba - oth, ple - ni sunt coe - li

Do - mi - nus De - us sa - ba - oth, ple - ni sunt coe - li

Do - mi - nus De - us Sa - - - ba - oth, ple - ni sunt coe - li

f

9

Ob. 1,2 *p*

Fag. 1,2 *p*

Cor. 1,2 (in M \flat) *p*

Cla. 1,2 (in M \flat) *p*

V. I *p*

V. II *p*

Ve. *p*

S. 1 *p*
coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a.

A. 1 *p*
coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - - - a.

T. 1 *p*
coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a.

B. 1 *p*
coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a.

S. 2 *p*
et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - - - a.

A. 2 *p*
et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - - - a.

T. 2 *p*
et ter - ra glo - ri - a tu - - - a, glo - ri - a tu - - - a.

B. 2 *p*
et ter - ra glo - ri - a, glo - - - ri - a tu - - - a.

Bs. ed Org. *p*

442

Gloria

6

Ob. 1,2
f

Fag. 1,2
f

Cor. 1,2
(in M♭)
f

Cla. 1,2
(in M♭)
f

V. I
f

V. II
f

Ve.
f

S. 1
f
ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na

A. 1
f
ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na

T. 1
f
ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na

B. 1
f
ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na

S. 2
f
san - na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel -

A. 2
f
san - na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis,

T. 2
f
san - na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel -

B. 2
f
san - - - na, ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel -

Bsi. ed Org.
f

444

16

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

Cla. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis,

- na, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis,

cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis,

- cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis,

- na, ho - san - na in ex - cel - sis,

cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis,

cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis,

cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis,

cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis,

cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis,

446

447

33

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

Cla. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

sis, ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-

sis, ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel- *tr*

sis, ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-

sis, ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-

in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-

ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-

in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-

in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-sis, ho-san-na in ex-cel-

38

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in *M \flat*)

Cla. 1,2
(in *M \flat*)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

-sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

A. 1

-sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

T. 1

sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

B. 1

-sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

S. 2

-sis, ho-san-na, ho-san-na in ex - cel - sis.

A. 2

-sis, ho-san-na, ho-san-na in ex - cel - sis.

T. 2

-sis, ho-san-na in ex - cel - sis.

B. 2

sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

Bsi. ed Org.

19. Benedictus (duetto)

Largo

Fagotto 1,2 *p*
 Violino I *p*
 Violino II *p*
 Violette *p* sempre lig[ato]
 Soprano Be - - ne - di - ctus qui
 Alto Be - - ne - di - ctus qui
 Bassi ed Organo *p*

Fag. 1,2 *rfz*
 V. I *rfz*
 V. II *rfz*
 Ve. *rfz*
 S. ve - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - - ne -
 A. ve - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - - ne -
 Bsi. ed Org. *rfz*

11

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

S.

A.

Bsi. ed Org.

di - ctus, be - - ne - di - ctus qui ve - - -

di - ctus, be - - ne - di - ctus qui ve - - -

16

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

S.

A.

Bsi. ed Org.

nit in no - mi-ne Do - - - mi - ni, be - ne - di - - ctus qui

nit in no - mi-ne Do - - - mi - ni, be - ne - di - - ctus qui

23

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

S.

A.

Bsi. ed Org.

ve - - nit in no - mi-ne Do - - mi - ni, in no - mi-ne

ve - - nit in no - mi-ne Do - - mi - ni, in no - mi-ne

29

Fag. I,2

V. I

V. II

Ve.

S.

A.

Bsi. ed Org.

Hosanna Da Capo

Do - - mi - ni.

Do - - mi - ni.

Agnus Dei

20. Agnus Dei

Largo

Oboè 1,2 *p* *[tr]* *3 3*

Fagotto 1,2 *p* *3 3*

Corno 1,2 (in Mib/Eb) *sempre p*

Clarino 1,2 (in Mib/Eb) *sempre p*

Violino I *p* *tr* *3 3* *sempre p*

Violino II *p* *3 3*

Violette *p sempre*

Soprano 1 *solo* *sempre lig[a]to* *3 3* *pp tutti*
 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

Alto 1 *solo* *3 3*

Tenore 1 *pp tutti*
 Mi - se - re - re no -

Basso 1 *pp tutti*
 Mi - se - re - re

Soprano 2

Alto 2

Tenore 2 *pp tutti*
 Mi - se -

Basso 2

Bassi ed Organo *p sempre*

11

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

Cla. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

re - re no - - - bis,

mi - se - re - - re no - bis,

bis,

no - - - - bis,

Mi - se - re - re no - bis,

Mi - se - re - re no - bis,

re - re no - bis,

Mi - se - re - re no - bis

tr

tr

ten.

ten.

tr

tr

solo

solo

pp tutti

pp tutti

pp tutti

21

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

Cla. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

mi - se - re - re, mi - se - re-re_ no -

pec-ca - ta mun-di, mi - se - re - re, mi - se - re-re_ no -

pec-ca - ta mun-di, mi - se - re - re no -

mi - se - re - - - - - re no -

mi - se - re - re no -

mi - se - re - re no -

mi - se - re - re no -

mi - se - re - re no -

mi - se - re - re no -

30

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M♭)

Cla. 1,2
(in M♭)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

bis. A - gnus De - i pec-ca - ta mun - di,

A. 1

bis. A - gnus De - i, pec-ca - ta mun - di,

T. 1

bis. Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di,

B. 1

bis.

S. 2

bis. A - gnus De - i, pec-ca - ta

A. 2

bis. A - gnus De - i, pec ca - ta

T. 2

bis. Qui tol - lis pec-ca-ta

B. 2

bis.

Bsi. ed Org.

viol. solo

tutti

viol. solo

38

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

Cla. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

do - na no - bis pa - - - - - cem,

do - na no - bis pa - - - - - cem,

do - na, do - na no - bis pa - cem,

Do - - - - na, do - na no - - - bis,

mun - di do - na, do - na no - bis, do - - - na no - bis. pa -

mun - di do - na no - bis, pa -

mun - di, do - - na, do - na no - bis pa -

Do - na no - bis pa -

tutti

46

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in M \flat)

Cla. 1,2
(in M \flat)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Bsi. ed Org.

do - na no - bis pa - - cem, do - na no - bis

do - na no - bis pa - - cem, do - na no - bis

do - na no - bis pa - - cem, do - na no - bis

do - na no - bis pa - - cem, do - na no - bis

cem, do - na no - bis pa - - cem, do - na,

cem, do - na no - bis pa - - cem, do - na

cem, do - na no - bis pa - - cem, do - na

cem, do - na no - bis pa - - cem, do - na

52

Ob. 1,2

Fag. 1,2

Cor. 1,2
(in *M \flat*)

Cla. 1,2
(in *M \flat*)

V. I

V. II

Ve.

S. 1

pa - - - - - cem.

A. 1

pa - - - - - cem.

T. 1

pa - - - - - cem.

B. 1

pa - - - - - cem.

S. 2

no - bis pa - - - - - cem.

A. 2

no - - - bis pa - - - - - cem.

T. 2

no - bis pa - - - - - cem.

B. 2

no - - - bis pa - - - - - cem.

Bs. ed Org.

459